Ludwig Tieck als Kritiker des Dramas und Theaters

★

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
von der
Hohen Philosophischen Fakultät I. Sektion
der Ludwig Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von

Otto Weissert
aus Mannheim

München 1928

Tag der mündlichen Prüfung: 22. Februar 1926

Referent: Prof. Kutscher
Korreferent: Prof. Muncker

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern
in Dankbarkeit

Inhalt

1. Vorsätze, Methodik und Grundlagen 7

2. Material, Kontinuität und Haltung 14

3. Eindringen in die Spekulation. Kritische Darstellung der Ästhetik Solgers als einer Kunstlehre 20

4. Vergleichende Darstellung spekulativer Anschauungen bei Tieck . 27

5. Auswirkung der Spekulation auf praktische Kritik . . . 32

6. Drama und Geschichte (Das Drama im moralischen Raum) . . 39

7. Das Drama im sinnlichen Raum 44

8. Schauspieler und Schauspielkunst 50

9. Das Publikum 67

10. Beschluß 73

Benützte Literatur ist in Fußnoten ohne Ausnahme zitiert

1. Kapitel.

Vorsätze, Methodik und Grundlagen.

Die Betrachtung der kritischen Tätigkeit Ludwig Tiecks von seiten der Wissenschaft, so entschieden sie zu einzelnen Motiven des Materials sich auch geäußert und welche Beziehungen immer sie deutlich konstruiert hat, ließ in zwei wesentlichen Punkten den Anschauungsbereich bis jetzt noch unerfaßt. Nicht allein, daß sie versäumt hat, die ästhetischen Äußerungen Tiecks, insofern sie mit seiner Theaterkritik zu schaffen haben, auf Prinzipien zurückzuführen, methodisch in Maximen aufzuteilen und strenge Formulierungen herzustellen: es fehlt auch durchaus an der zusammenhängenden Betrachtung seiner Theaterkritik in ihrer unmittelbarsten Beziehung zur Kunst der Bühne und allen ihren Faktoren. Vorsatz und Versuch unserer Arbeit werden durch diese doppelte Lücke bestimmt.

Tieck hat keine systematische Ausarbeitung seiner Ästhetik hinterlassen und sich als Feind jeder Systematik an sich ausdrücklich bekannt. Das uns von ihm überkommene Material wird durch den Widerstand des Autors[1]) ebenso gekennzeichnet wie durch die formelle Unvollendung seiner Reflexionen. Zu beweisen ist also zunächst die Berechtigung für eine gliedernde Darstellung seiner Ästhetik.

Ebenso wie die Theatergeschichte, soweit sie darauf abzielt, Ästhetik und Kritik des Theaters nach Zusammenhängen darzustellen, lösen die der Betrachtung unterzogenen Erscheinungen selbst ihre Aufgabe, je nach Vorsatz und Grundlage,

---

[1]) „Nicht mit gefaßten Regeln solle man an ein Kunstwerk herantreten, die neue Dichtung erzeuge neue Kunstgesetze, oder die schon bekannten erlitten eine neue Anwendung; urteile man ausschließlich nach philosophischen Prinzipien, so komme man dazu, im Unbedeutenden und Nichtigen das Höchste und Vollendete zu erblicken." Nach H. Bischoff, Ludwig Tieck als Dramaturg, Brüssel 1897, S. 4; Ludwig Tieck, Schriften I, Vorbericht.

auf völlig verschiedene Weise. Die augenscheinlichen Antinomien, innerhalb derer die Erscheinungen des Theaters beschrieben und kritisiert werden, der gänzliche Mangel eines absoluten Wertungsmaßstabs, der zu allermeist der jeweiligen Tageskritik anhaftet, ja selbst einer absoluten sachlichen Methode, die Schwierigkeit, den ganzen Fragenkomplex unter einem Gesichtspunkt zu erfassen, ja selbst zu überblicken, sind in der Regel die ersten Hindernisse, die sich der ästhetischen Definition in den Weg stellen. „Im allgemeinen [2]) sind immer zwei Wege zur Lösung zu beobachten: Entweder das Bestreben, das Theater als Gesamtheit zu betrachten und zu lösen — Aufgabe der allgemeinen und spekulativen, oder analytisch möglichst weit in einem seiner Bestimmungsstücke vorzudringen — Aufgabe der descriptiven und praktischen Ästhetik, sowie der Spezialwissenschaften." Aristoteles, Lessing, Schiller, Hebbel, Ludwig, so schnell man ihrer angesichts des Themas erinnert wird, so eng einige von ihnen mit der Bühne selbst verbunden waren, liefern uns überwiegend spekulative Beiträge zur Theatergeschichte, mehr Dokumentationen ihrer allgemeinen ästhetischen oder ethischen Absichten als bühnenpraktische Postulate. Die faßlichste Bedeutung Tiecks scheint demgegenüber in etwas Neuerem zu liegen: Während jene die Entstehungs- und Wirkungsgesetze des Dramas zu kennzeichnen suchen, gibt Tieck diejenigen seiner unmittelbaren Sichtbarmachung durch die Bühne und beschreibt die damit im Zusammenhang stehenden Vorgänge. Jene nehmen gewissermaßen Position zwischen den Säulen des Theatereingangs, Tieck am Regiepult vor dem Souffleurkasten. Der Vorzug, den Tieck in den Dramaturgischen Blättern der Beschreibung der szenischen Vorgänge und Grundlagen einerseits, der dramatischen Struktur des Kunstwerks andererseits vor der absoluten Ästhetik gewährt, mithin die Wichtigkeit, die er den mimischen Möglichkeiten des Dramas und der an seiner Sichtbarmachung beteiligten Elemente beimißt, hat in der Geschichte der dramaturgischen Literatur bis dahin noch kein Beispiel. Sobald man sich der Entwicklung gegenwärtig ist, die das deutsche Theater genommen hat, wird klar, daß eine derartige Stellungnahme erst zu dem Zeitpunkte

---

[2]) Wir setzen an diese Stelle die Definition Joseph Gregors; Gregor, Wiener Szenische Kunst, Wiener Drucke 1924, S. 7.

erfolgen konnte, als Tieck begann, Drama und Bühne seiner kritischen Betrachtung zu unterziehen. Lessings Bemühungen gelten einer innerhalb der Entwicklung freilich viel wichtigeren Aufgabe: sie schaffen die unbedingten geistigen Voraussetzungen eines deutschen Nationaltheaters, ebnen ihm ästhetisch den Weg zur Natur, erheben dramaturgisch die Forderungen nationaler Artung und Eigenheit und zeigen — nach Tieck — zuerst wieder, was die deutsche Sprache vermöge.[3]) Tieck geht von ihnen insofern aus, als er fast die nämlichen Ansprüche seinerseits an die konkreten, mit der Wiedergeburt des Kunstwerks durch die Darstellung unmittelbar verbundenen Faktoren stellt, und zwar an sämtliche: Schauspieler[4]), Innenregie, Arrangement, Dekorationen, Kostüme, Bühnenhaus — je selbst an die Masse des jeweiligen Publikums. Die Tatsache der vorhergegangenen allgemeinen ästhetischen Klärung, schließlich der äußerst wichtige Umstand der fast damit parallel laufenden sozialen Umgestaltung der Theaterverhältnisse machen die Anstrengungen Tiecks um die Kunst der Szene erst als notwendig und zeitgemäß verständlich.

Doch soll zu Tiecks Gunsten nichts beschönigt werden. Als Tiecks „Dramaturgische Blätter" im Jahre 1826 zum ersten Mal gesammelt erschienen, war es schon über ein halbes Jahrhundert her, daß Georg Christoph Lichtenberg jene brillanten Briefe aus England, die unter dem Eindruck Garricks stehen, an Chr. Heinrich Boie, den Herausgeber des „Deutschen Museums", richtete (1775). „Ein Theaterkritiker, der Lichtenbergs drei „Briefe aus England" nicht studiert hat, ist schwerlich zu entschuldigen. Sie sind die vollkommenste Synthese schauspielerischer Leistung, die genaueste Untersuchung der Rollenauffassung und die methodischste Umgrenzung der darstellerischen Charakterisierungsmöglichkeiten, die es gibt." [5]) 1784 schreibt Friedrich Melchior Grimm seinen Bericht über die

---

[3]) Tieck, K. Sch. IV, 196.

[4]) Lessings Anforderungen an natürliche Deklamation, sein Lob Garricks können nicht hindern, daß wir dieselben Ansprüche Tiecks als theaterkritisch anders gelagerte Gesichtspunkte sehen; Anlaß und Ziel haben sich verschoben. Bei Lessing bilden sie Schlußstein und Schlußfolgerung eines ganzen ästhetischen Gebäudes, dessen Grundfesten die Begriffe von Wahrheit und Natur sind; Tiecks Anwendung auf den Schauspieler ist zunächst isoliert, weil der Zwang des systematischen und konstruktiven Denkens gefehlt hat.

[5]) E. E. Kisch, Klassischer Journalismus, Berlin 1923, S. 553 ff.

Uraufführung des „Figaro" des Herrn v. Beaumarchais [6]), um nur eine dieser exzellenten informatorischen Kritiken herauszugreifen, in denen „der Deutsche über Literatur, Kunst, Mode, Theater, ... so lebhaft, so anschaulich spricht, daß man noch heute seine Berichte ... mit mehr Interesse lesen muß, als die Telegramme von gestern abend." [7]) Was die Kunst der adäquaten Wiedergabe, was die schriftstellerische Kultur anbelangt, so hält Tieck als Kritiker einem Vergleich mit Lichtenberg oder Grimm nicht stand (wobei im Falle Grimm immerhin zu ergänzen ist, daß er seine Rezensionen in französischer Sprache abfaßt). Tieck war, was zu wissen der Artung seiner Kritik halber wichtig ist, nichts weniger als eine große journalistische Begabung, obwohl gerade der wichtigste Teil seiner Dramaturgie unmittelbar journalistischen Anlaß hat und für die Presse bestimmt ist. Sein Stil gibt sich mehr gründlich als geistreich, eher dogmatisch als anschaulich, und wiewohl er hinter seiner gelehrten Umständlichkeit persönlich lebendig ist, wie irgend einer, eignet ihm doch stets ein gewisses Maß von Unbeholfenheit; es besteht kein Zweifel, daß der Mangel an überragender aktueller Wirkung auf die Betroffenen, unter dem die Dramaturgie gelitten hat, soweit es sich um unmittelbare Befruchtung handelt, daß zeitgenössische und spätere Vorwürfe nicht zuletzt auch auf diesen Umstand zurückzuführen sind. — Die Frage nach Herstellung der theaterkritischen Ahnenreihe aber, der wir die Beispiele Lichtenbergs und Grimms entnommen haben, überhaupt des gesamten zeitgeschichtlichen Zusammenhanges, ist an anderer Stelle einzuordnen. —

Es hieße das Wirkungsfeld Tiecks schmälern und das Maß von Verantwortung, mit dem er angesichts seines heiklen Gegenstands erfüllt war, verringern, wenn wir zugunsten der praktischen Kritik und der Bedeutung, die er durch sie erlangt hat, seine allgemeinen ästhetischen Anschauungen übergehen wollten, ebenso wie gelegentlich die höhere Wertschätzung der ihm zeitgenössischen spekulativen Ästhetiker zu unglimpflicher Beurteilung seiner Dramaturgie geführt hat. Mag er in diesem Punkte weniger selbstschöpferisch gewesen sein, mag ihm hierin die persönliche Nötigung und die methodische Fähigkeit der Äußerung abgegangen sein: wir können nicht

---

[6]) Correspondence de Mr. Grimm, 29. April 1784.

[7]) Kisch, loc. cit., S. 365.

zweifeln, daß er mindestens Konzeptionen ästhetischer Begriffe zu eigen gehabt und sich ihrer in seinem Fache mitbedient hat[8]), eben schon der Zeitlichkeit halber, mit der er nicht allein durch persönliche Beziehungen verknüpft ist. Dazu kommt, daß es sich nach seiner höchst eigenen Auffassung für die „echte Kritik" darum handelt, der Poesie zwar nie zu nahe zu treten, sie vielmehr zu stärken und zu kräftigen, aber: „sie selbst weiß es auch, daß ein jedes neue Werk des Genies auch neue Regeln und Gesetze gebiert; diese sucht sie, und ist wahrlich, wenn sie ihren Beruf erfüllt, ebenso von schaffender dichterischer Kraft".[9]) Deutlicher kann uns niemand das Doppelgesicht Tieckscher Kritik zeichnen als Tieck selbst, eben derselbe Tieck, der uns sein Schild gegen eine ästhetische Analyse vorab entgegenzuhalten schien.[10]) Gleichfalls empfindet Tieck seine Stellung nicht als zwischen Gegensätzen, seine Aufgabe nicht in der Entscheidung für eine von zweien Lösungen, die Fragestellung nicht als ein Entweder-Oder, sondern als ein Sowohl-Alsauch, den Anlaß nicht als nur von einer Seite gegeben: er sucht die Synthese, er überschaut die Beziehungen, er „entdeckt so viele und mannigfaltige Ursachen, daß er bei den vielverschlungenen Fäden in Versuchung gerät, im Überdruß zu ermüden und lieber das verwirrte Gewebe sich selber zu überlassen".[11]) „Sowohl die dramatische Kunst selbst, wie die des Schauspielers", d. h. die poetischen und die szenischen Erscheinungen, haben sich nach seiner Auffassung „auffallend verschlechtert"[12]); „Tragödienschreiber wie Spieler, Lustspiel, Ballett und Dekoration, Kostüm und gräßliche Mordgeschichten, alles mit Dichtern und Tänzerinnen und Schauspielerinnen im Bunde, arbeitet nur darauf hin, den groben Sinnenreiz zu erwecken".[13]) Kurz, Tieck ist sich deutlich bewußt, daß nur die Vereinigung das Ganze des Theaters ergibt, steckt sich demgemäß sein Ziel und hat innerhalb der absoluten Theaterästhetik mindestens einen gegen die Absicht

---

[8]) Freilich kann von bewußter Inanspruchnahme von seiten Tiecks zunächst gar keine Rede sein. Vielmehr haben ebensosehr die ästhetischen Begriffe von Tieck Besitz ergriffen.

[9]) K. Sch. III, 247.

[10]) cf., Anm. 1.

[11]) K. Sch. III, Vorrede, S. X.

[12]) Ebenda.

[13]) Ebenda, S. XX.

bloßen Sinnenreizes gerichteten Zweckbegriff.[14]) Bereits der zeitgenössische Biograph Köpke registriert schematisch Tiecks gelegentliche Äußerungen über Ideal, Tragik und Komik, Schicksal und Notwendigkeit usw.[15]), weil er glaubte, aus Aneinanderreihung und Summe ein Gesamtbild geben zu können. Fast könnte denn auch Summierung der mannigfaltigen Einzelziele Tiecks Geltung erhalten als Betrachtung Tiecks mit seiner eigenen kritischen Methode, die darauf ausgeht, einen einzelnen Gegenstand so oft wie möglich bis zu einem möglichst erschöpfenden Ergebnis abzuwandeln, des Ganzen dabei im Geiste stets gegenwärtig zu sein[16]), wenn es nicht sinngebender wäre, aus dem denkerischen Zusammenhang die Einzelziele in ihrer Folgerichtigkeit abzuleiten, wobei die Möglichkeit wechselseitiger Methode offener und ergebnisreicher ist.

Wenn wir dabei die Gesamtheit theatergeschichtlicher Betrachtung im Auge haben, so verstehen wir unter Theatergeschichte eine Bewegung, die, wie Drama und Bühne selbst, sich fortschreitend ihre Möglichkeiten erobern muß (etwa wie die Ästhetik der bildenden Künste und die bildenden Künste selbst erst allmählich die Fähigkeiten des Auges entdeckt und die Sichtbarkeit sich untertan gemacht haben), deren augenblicklichen Status wir ungefähr am leichtesten an ihrem jeweils prominentesten Vertreter erkennen. Über ein Menschenalter nimmt diese Stellung Ludwig Tieck ein; indem wir uns darauf beschränken müssen, seine Ästhetik als die einer einmaligen Persönlichkeit beziehungslos in ihr Gerippe aufzuteilen — um der Gestaltung und geistigen Durchdringung des Materials willen, nicht weil wir die Analyse selbst als endgültiges Ergebnis gewinnen wollten — können wir dem Ver-

---

[14]) Hermann Lotze (Geschichte der Ästhetik in Deutschland, München 1868) sagt von Winckelmann (S. 19): „Um billig zu beurteilen, beachten wir zuerst, daß sein Nachdenken sich auf die Welt der bildenden Künste beschränkte, was die Allgemeingültigkeit seiner Ergebnisse schmälert; dann, daß er selten in ruhiger Lehrdarstellung, meist in aufbrausendem Kampf gegen den Ungeschmack sprach. Dies führte ihn zu einer Unterscheidung wahrer Schönheit und falschen Reizes, die sich lebhaft aussprechen, aber schwer begründen läßt." Mutatis mutandis gilt der Satz auch für Tieck.

[15]) Rudolf Köpke, Ludwig Tieck, 2 Bde., Leipzig 1855, II, 209, 235 ff., 240 ff.

[16]) Nach einem Wort von Heinse „kann keiner einen Teil vollkommen verstehen, ohne vorher einen Begriff vom Ganzen zu haben, und so wieder umgekehrt".

suche, das Erreichte in einen größeren zeitgeschichtlichen Zusammenhang einzuordnen und, vor allem, zu der vorhergehenden, zeitgenössischen und nachfolgenden Theaterästhetik in nähere oder fernere Beziehung zu setzen, nur den Weg vorbereiten.

2. Kapitel.

Material, Kontinuität und Haltung.

Das von Tieck gebotene Material, dessen wir uns zu unserer Betrachtung bedienen müssen, stellt sich, nach seiner Evidenz geordnet, folgendermaßen dar:

Kritische Schriften, 4 Bde.; 1. u. 2. Bd. ed. Tieck, Leipzig 1848; 3. u. 4. Bd. (Dramaturgische Blätter) ed. Devrient, Leipzig 1852.

Unterhaltung Tiecks mit Köpke; cf. 15.[1])

Drei Vorberichte zu: Ludwig Tiecks sämtliche Werke, Paris 1837.

Nachgelassene Schriften, 2 Bde., ed. Köpke, Leipzig 1855.

Unterhaltungen über Kunst und Literatur im „Phantasus" (1811), S. W. 1837.

Kritische Excerpte aus „Zerbino" und „Der gestiefelte Kater" (1796/97), S. W.

Romane und Novellen.

Erstaunliches Ergebnis: unser Überblick schließt nahezu das gesamte Werk Tiecks in sich ein. Das beweist zweierlei: daß die ganze Existenz Tiecks überhaupt der Kritik verhaftet war (was in einem andern Zusammenhange wichtig wird: wenn man frägt, inwieweit sich die persönliche Existenz bis in die Artung seiner Kritik hinein äußere); daß ferner — nach den aufgestellten Voraussetzungen — das Material um der Zweckdienlichkeit willen beschränkt werden muß. Man tritt nur in die einfachste Beziehung zur Tieckschen Kritik, wenn man an Hand eines vagen Begriffs der Romantik etwa „Zerbino" und „Der gestiefelte Kater" benützt, um die augenblick-

---

[1]) Auf die Unterhaltungen Tiecks mit Köpke ist mit Rücksicht auf die methodischen Grundsätze, die in Kap. 1 erläutert worden sind, mehr als gewohnt Wert zu legen. Die „Unterhaltungen" bieten einen vorläufigen Maßstab, den ersten Erweis für die Berechtigung und zugleich die einfachste Gliederung für die Zusammenfassung der spekulativen Grundlagen Tieckscher Kritik.

lichen persönlichen Abhängigkeitsverhältnisse herzustellen, und zur Verdeutlichung die „Bemerkungen über Parteilichkeit, Dummheit und Bosheit“ [2]) heranzieht; oder wenn man schematisch unter dem Gesichtspunkt der Kunstform oder Nationalität Tiecksche Äußerungen langwierig aus der gesamten Produktion excerpiert und registriert.[3]) Wird auch zweifellos auf diese Weise manches gewonnen, so stößt man doch weder bis zu einem klaren Stilbegriff vor, noch viel weniger bringt man die Geschichte der deutschen Theaterästhetik oder die Theaterästhetik selbst um ein wesentliches Ergebnis weiter. Wenn man aber den „Kritischen Schriften“ und den Unterhaltungen mit Köpke das Vorrecht größerer Bedeutung und umfangreicherer Behandlung gewährt, wird man nicht leicht an der Frage der zeitlichen Entwicklung der Ästhetik Tiecks vorübergehen können.

Nach ihrer zeitlichen Folge geordnet stellen sich die wichtigsten Stationen folgendermaßen dar:

1793: . . . Shakespeares Behandlung des Wunderbaren.
1795: . . . Der junge Tischlermeister.[4])
1796/97: . . . Zerbino; Der gestiefelte Kater.
1800: . . . Briefe über Shakespeare K. Sch. I.
Seit 1810: . . . Briefwechsel mit Solger.
1811: . . . Altenglisches Theater (Forts. 1823; 1828) K. Sch. I.
1821: . . . Über die Aufführung des „Prinzen von Homburg“ (Dresdener Abendzeitung) K. Sch. III.

Würde auch Tieck selbst sich nicht schmeicheln, „daß es den Freunden seiner Bemühungen interessant sein werde, auch im Fache der Kritik seine früheren Arbeiten kennen zu lernen, um sie vielleicht mit seinen späteren zu vergleichen und sich zu überzeugen, wie er von Jugend auf einem und demselben Ziele zugestrebt und nie jene vielfachen und gewaltigen Umänderungen erfahren habe, die andere von sich rühmen, oder

---

[2]) Bei Gelegenheit der Herren Falk, Merkel und des Lustspiels Camäleon, 1810. Nachgel. Schriften II.

[3]) Günther, Romantische Kritik und Ironie bei Ludwig Tieck, Heidelberg. Diss.

[4]) Ueber Dekoration: „Für das Drama muß die Bühne nichts als Bühne sein wollen, ohne daß ihr der Zuschauer die Rechenschaft abfordert, welchen zufälligen Raum sie eben darstellt.“ (Der j. Tischlm., S. 299.)

sich über sie beklagen“ [5]): so müßten wir uns bei einer Untersuchung von der Kontinuität seiner wesentlichen kritischen Entwicklung überzeugen.

Die Analogien, die hierbei aufzustellen sind, erschöpfen ihre Aufgabe nicht mit dem Beweis unserer Voraussetzung; daß sie gleichzeitig zur Erkenntnis der Artung Tieckscher Kritik führen, macht sie in diesem Zusammenhange noch wichtiger. Die erste der in unserer zeitlichen Übersicht genannten Abhandlungen, „Über die Behandlung des Wunderbaren bei Shakespeare“, hat mit der letzten, „Über die Aufführung des Prinzen von Homburg“ nicht nur einen Punkt gemein; zunächst den der Untersuchung der Motivation von Handlungen und Charakteren durch das Wunderbare, wobei Tieck vom Begriff des Magischen her in Shakespeare einzudringen sucht. Der magische Kreis, in den sich — nach Tieck [6]) — keiner nach Shakespeare ebenso wieder gewagt hat, ist für ihn zuerst bestimmt durch „die hundert magischen Gestalten“, mit denen wir „in vertrauliche Bekanntschaft treten, ohne daß Schrecken und Schauder uns von der geheimnisvollen Werkstatt in einer grauenhaften Entfernung halten“.[7]) Magisch ist die Atmosphäre, eine „ganze Welt von Wunderbarem ist es“ [8]), magische Gestalt ist der Zauberer, die Elfe, die Hexe, das abenteuerliche Wesen (Ariel und Caliban), magisch ist das Mittel, das uns die Gestalt glaubhaft macht, die Vorbereitung, die das Wunderbare auf irgendeine Art einführen muß [9]), also die Imagination; magische Gestalt ist auch der Traum, der Traum Richard III., der Traum des Prinzen von Homburg, und magisch innerhalb des Traumes selbst die erscheinenden Gestalten.

Daß aber diese Theorie ebensowenig verwunderlich ist, was den Romantiker Tieck angeht, als ebenso entscheidend für den Theatermann [10]), das ist das Wichtige: erst die Wirkung schließt für ihn den magischen Kreis. Der Theatermann geht auf Wirkung aus, auf Effekt, auf das eine Ziel: daß der

---

[5]) K. Sch. I, Vorrede.
[6]) K. Sch. I, S. 38.
[7]) K. Sch. I, S. 41.
[8]) K. Sch. I, S. 45.
[9]) K. Sch. I, S. 66.
[10]) Hier dürfen wir uns um der Stichhaltigkeit der Beweisführung willen auf Goethe berufen, der in diesem Zusammenhang sogar eine „Perspektivische Magie“ kennt. (Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1. Buch, Kap. 15.)

Dichter „durch kühne Schläge seines Genies innig und bis zum Erschrecken erschüttere“ [11]); auf das andere: daß bei aller Berechnung des Effekts — und niemand habe so wie Shakespeare den Effekt berechnet — die Wirkung keine leere Theatercoups, d. h. mechanische Konstellationen voraussetze [12]) (cf. etwa: Der Leuchtturm).

Die Doppelheit dieser Einstellung bezeichnet die Artung der Kritik Tiecks. Tieck überläßt sich, bei einem einmaligen Anlaß, willig als naiv Erlebender der Wirkung der mannigfachen ineinandergeschalteten Kräfte, die das Kunstwerk bilden und zur Wirkung bringen, bereit, erschüttert zu werden, bereit, das Geschaute und Gehörte aus seinem einmaligen Zentrum zu erleben, d. h. „die Regeln der Ästhetik mit allen Begriffen seines aufgeklärten Jahrhunderts zu vergessen und sich ganz dem schönen Wahnsinn des Dichters zu überlassen [13]), bereit, „seine Seele willig der Bezauberung hinzugeben“ ... und ist andererseits, während der Bezauberung, ebenso verstandesmäßig wach, um gleichzeitig die Prämissen dieser Wirkung zu prüfen, d. h. nach einem früheren Zitat, die neuen Regeln und Gesetze eines jeden neuen Werks aufzusuchen, um sich hier ebenfalls von schaffender dichterischer Kraft zu erweisen.

Die bezaubernden Kräfte der Dichtung erfüllen ihre Aufgabe von der Bühne herab letztlich erst durch ihr menschliches Medium, den Schauspieler. Höchstes Lob, das Tieck dem Schauspieler zuzuerkennen vermag, ist die Feststellung, daß er seinerseits über die Voraussetzungen von Technik und Form hinaus magische Kräfte zu geben habe. Die Besprechung der Aufführung des Prinzen von Homburg, die wir, ausgehend von der Behauptung der Kontinuität der Tieckschen Kritik, herangezogen haben, um gleichzeitig die Artung dieser Kritik und die Beteiligung der persönlichen Existenz Tiecks zu erkennen, wird in ihrer Bedeutung evident, wenn sie feststellt, daß der Darsteller des Prinzen „die Perioden, die von der Angst und dem auflösenden Entsetzen immer wieder zerrissen werden, so erschütternd, schnell und mit dem wahren Ausdruck der aufgeschreckten Imagination gesprochen habe, daß die Rührung allgemein werden und eine zu genau nehmende Kritik erlöschen mußte“ [14]), d. h. daß über den

[11]) K. Sch. I, S. 39.
[12]) K. Sch. I, S. 38.
[13]) K. Sch. I, S. 37.
[14]) K. Sch. III, S. 15.

Kritiker der Mensch in solcher Situation siegte, indem er der Bezauberung vollkommen erlag. Und somit, in der Betonung der Bühnenwirkung, stellt uns Tieck wiederum selbst am Ende die Synthese, die Vereinigung aller Komponenten ästhetischer Wirkung als Ideal vor Augen.

Das unmittelbare kritische Erlebnis Tiecks der Bühnenkunst gegenüber zeichnet sich also vor dem des naiven Betrachters durch eine Art von Verfeinerung aus, die wir in einem späteren Zusammenhange Ironie, in dem vorliegenden etwa: Technik des Erlebnisses nennen können, die, bei jeweils einmaligem Anlaß, distanzgebend gegenüber dem ersten Eindruck wirkt. Schon der Umstand, daß die „Dramaturgischen Blätter" einem Zeitpunkt entstammen, wo Tieck nicht nur auf Grund der vorausgegangenen langjährigen Erfahrungen, sondern vielmehr noch durch die Häufigkeit der für ihn als ständigen Mitarbeiter einer Tageszeitung gegebenen Gelegenheiten — eben derjenigen, die sein kritisches Erlebnis zumeist bedingen — auf einem Höhepunkt seiner kritischen Fähigkeit angelangt sein mußte, macht sie bei allen Untersuchungen nach Art und Technik zur wichtigsten Station. Dabei kann von einer Technik der einzelnen Kritik selbst oder gar von einem Schema gar keine Rede sein. Billige Referate liegen Tieck durchaus fern. Gerade wenn er einmal den Inhalt ausführlich wiedergibt, wie den des „Leuchtturms" von Houwald[15], verfolgt er über die bloße Wiedergabe hinaus auf die geistvollste Art den Zweck, sich selbst dazu in Distanz zu setzen. „Sie sollen mich über meinen Zustand aufklären helfen; ich will Jhnen den Inhalt und die Art und Weise des Stückes erzählen, und Jhre Bemerkungen, mit den meinigen vereint, führen mich vielleicht zu einer Beruhigung."[16] Ebensowenig hat er, trotz der ausdrücklichen Position, die er stets dem Ganzen der Theaterkunst gegenüber einnimmt, mit einer Art von historisierender oder katalogisierender Kritik zu tun, die stets das Augenblickliche zum Nächsten und Fernsten in Beziehung setzt. Die Analogien, sofern er solche aufstellt, laufen keineswegs darauf hinaus, etwas als „notwendig und unerläßlich" vorauszusetzen, namentlich „bei den sogenannten Helden eines Theatralischen Werkes", also etwa „gewisse

---

[15]) K. Sch. III, S. 104 ff.

[16]) Ebenda, S. 107.

Tugenden und Gesinnungen“ [17]), oder gewisse Formen. Eben erst die Voraussetzungslosigkeit führt ihn dazu, das Neue zu suchen und aufzuspüren.

Tieck beteiligt sich persönlich bei seiner Kritik nicht stets mit gleicher Lust und Liebe, nicht einmal mit gleicher Entschiedenheit. Der kritische Impetus, mit dem er sich auf seinen Gegenstand stürzt, und die Schärfe der Haltung, die er angesichts der „äußerlichen Veranlassungen, die ihn bestimmten, sich über das deutsche Theater vernehmen zu lassen“ [18]), eingangs einnahm, waren ihm nicht immer so eigen, daß er sich nicht in Konzessionen abgeschwächt und in Widersprüche verwickelt hätte. Dafür ist bezeichnend unter manchen anderen eine Stelle der „Dramaturgischen Blätter“ [19]), wo am Ende seiner ziemlich herabsetzenden Besprechung der „Pilgerin“ von der Frau v. Weißenthurn die Worte angefügt sind: „Bei der großen Unfruchtbarkeit unseres neueren Theaters, bei dem Mangel an selbst mittelmäßigen Dramen, ist dieser gut gemeinte Versuch mit Wohlwollen und Dank aufgenommen worden, und ich finde, das Publikum hat recht“ (— und wenige Zeilen später, angesichts der Wallenstein-Trilogie, die Einsicht: „Wie gebrechlich das innere Wesen dieser Gebilde sei“); — daß der Versuch der Frau v. Weißenthurn gerade nur gut gemeint genannt wird, daß gerade das Publikum mit Einverständnis und Beifall kritisch recht behalten soll: d. h. einerseits die Konzession an ein unbedeutendes Theaterstück, andererseits die Überantwortung der kritischen Instanz an die Masse der Zuschauer ... beides zusammen macht die schwankende Haltung Tiecks klar. Tieck, der betonte, „unser Theater stehe seinem völligen Untergange nahe“ [20]), und sich vorgenommen hatte, unter Einsatz seines ganzen persönlichen Erlebnisses „zu zeigen, wo das Übel liege“, ergab sich, vielleicht gerade wieder aus Gründen seiner privaten Existenz, häufig der Resignation.

---

[17]) K. Sch. III, S. 8.
[18]) Ebenda, Vorrede zur ersten Ausgabe.
[19]) K. Sch. III, S. 37.
[20]) K. Sch. III, Vorrede.

3. Kapitel.

Eindringen in die Spekulation.

Kritische Darstellung der Aesthetik Solgers als einer Kunstlehre.

Die synthetischen Gesichtspunkte, die wir in unserer bisherigen Betrachtung stets in den Vordergrund zu stellen bemüht waren, behalten für die Sichtung und Beurteilung des ganzen Materials ihre geradezu entscheidende Gültigkeit, wenn es gelingen wird, mit ihrer Hilfe in den eigentlichsten und engsten Bezirk der Ästhetik einzudringen. Der bisher zu Grunde gelegte Begriff des Ganzen oder der Einheit ist keineswegs von Tieck aus der Summe seiner Anschauungen entwickelt worden; vielmehr empfing er ihn erst aus dem Gebiete der Abstraktion, einer ihm bis dahin völlig lebensfeindlichen Wesenheit, und zwar an einem Punkte seiner Entwicklung, wo sich seine geistige Existenz (bei der wir ihn zuletzt verlassen haben) durch widerstreitende Antinomien auf das äußerste bedroht fühlte. Bewußtseinseinheit und Einheit der Ästhetik verdankt Tieck seinem Freunde K. W. F. Solger.

Alle Vorarbeiten, die zur Klärung dieser Beziehungen dienlich waren, hat Erich Schönebeck geleistet[1]); alle zeitlichen Zusammenhänge sind von ihm geklärt worden; alle Beweise des Abhängigkeitsverhältnisses sind erbracht. Neben diesen umfänglichen Aufgaben ist die begriffliche Fixierung des ästhetischen Anschauungsbereichs — weniger Solgers als vor allem Tiecks — die wir uns in jedem Betracht eingangs zum Vorsatz gemacht haben, begreiflicherweise etwas zurückgetreten; hierin haben wir das Erreichte in abstracto und in concreto zu ergänzen, d. h. Prinzipien aufzuhellen, ebensoweit sie ausschließlich spekulativ entwickelt sind, als auch soweit sie sich aus der Kritik des einzelnen Gegenstands ableiten lassen.

---

[1]) Erich Schönebeck, Tieck und Solger, Berl. Diss. 1910.

Radikale Folgerungen sollen nicht vermieden, sondern aufgesucht werden.

Solgers Ästhetik hat für Tieck den unschätzbaren Vorzug, daß sie, nach des Autors ausdrücklicher Absicht, Kunstlehre ist[2]) und ganz unmittelbar auf das Drama Bezug nimmt; dazu, daß sie sich mit Glück bemüht, ihre Prinzipien unter dem Gesichtspunkt der Einheit zu bilden. Wo immer und wie oft Lotze Bedenken gegen sie vorzubringen hatte: er mußte den Reichtum ästhetischer Bildung rühmen, der es vermochte, eine Fülle der sachlich anziehendsten Bemerkungen über die verschiedensten Arten der Schönheit unter ein Schema zu bringen. Zweifellos hat die Einheit Solgers mit dem bis jetzt als Einheit erhaltenen Begriff Tiecks gar nichts zu tun. Solgers letzte Einheit bezeichnet das Absolute, das göttliche Wesen, das aller singulären Erscheinungen zu seiner Veranschaulichung bedarf. Diese Einheit ist. Bei Tieck wird erst nachträglich eine Einheit auf Grund der Lösung verschiedenartiger Phänomene, „viel verschlungener Beziehungen", auf gemeinsamer Basis. Solgers Apperzeption der Einheit ist Erkenntnis. Solger gerät nicht angesichts viel verschlungener Beziehungen in Versuchung, zu ermatten; die Beziehungen selbst sind bei ihm höherer Art, die höchsten — Religion, Kunst, Philosophie — untrennbare Korrelate des Unendlichen, der Einheit. Tieck machen die mindern Beziehungen Kopfzerbrechen, Tiecks einigende Basis ist eine Entlehnung (und zwar aus einer andern, übergeordneten Sphäre: das gibt den Ausschlag, selbst wenn auch Solgers Begriff uneigen wäre, das und seine von Zweckabsichten nicht freie Haltung); er gebraucht die Begriffe, die er von Solger empfängt, aber er verwässert sie; sie verlieren ihre Entschiedenheit, oft ihre Eindeutigkeit, ihre absolute Bedeutung. Er geht mit ihnen zu Markt, er preist sie an (immer predigt er Solgers Lehre und beklagt sich bitter, daß seine Leser „ihn nicht verstehen und auch nicht verstehen wollen") [3]) aber in seinen Händen hat sich ihr Gesicht verschlechtert. Dieses Entwertungsmoment scheint mir — die Tatsache der Förderung Tiecks durch Solger hingenommen — nicht genügend betont.

---

[2]) Lotze (loc. cit., S. 154): „Im Anfang der Vorlesungen erklärt Solger kurz, seine Ästhetik solle Kunstlehre sein, es gebe kein Schönes im vollen Wortsinn außer der Kunst."

[3]) K. Sch. II, S. 277.

Wer um Eindeutigkeit der Begriffe bemüht ist, kann im Einzelnen auch Solgers nicht ohne klärende Absicht gedenken. Solgers für die gesamte Kunstlehre bestimmender Begriff der Idee ist nicht stets evident, vor allem, weil man, um Solger zu folgen, die doppelte Fragestellung nach der Existenz einer einzigen, einmaligen, unwiederholbaren Idee und jener der nicht begrenzbaren, besonderen Ideen aufzuwerfen hat. Diesen Umstand hat Lotze erörtert. Nach Wesen und Bedeutung erfassen wir die Ideen als Ausstrahlungen des Wesens. Obgleich eines in Gott, ist doch, nach Lotze (S. 155), ihre Besonderheit nicht ausgelöscht; jede von ihnen umfasse von einem eigentümlichen Standpunkt aus das ganze Weltall. „Das schöpferische Tun Gottes ist ohne Zweifel seinem wesentlichen Sinne nach Eines; allein auch die Einheit einer menschlichen Absicht wird in ihrer ganzen Bedeutung oft nur verständlich, wenn wir sie nach verschiedenen Gesichtspunkten so zerlegen, wie wir auch eine einfache Bewegung in die Seitenbewegungen zerfällen, als deren Resultate sie sich ansehen läßt, ohne gerade wirklich aus ihnen zusammengesetzt zu sein. So läßt sich nun auch das göttliche Tun durch eine Summe verschiedener partieller Handlungsweisen ausdrücken, deren jede gleichsam die besondere Projektion des Ganzen auf einer besonderen Ebene ist. Diese einzelnen Verfahrungsweisen des göttlichen Tuns sind die einzelnen Ideen, jede eigentümlich in sich, alle dennoch im ganzen Eines und jede zugleich in allen Tätigkeiten Gottes wirksam, denn sie sind nicht trennbare Teile des ganzen Tuns, sondern untrennbare Ansichten desselben nach verschiedenen Seiten.“ Dem gegenübergestellt wird die Existenz einer Idee, schlechtweg der Idee: „Jene gewünschte höhere Erkenntnis in uns, für welche die Elemente des Erkennens, das Allgemeine und das Besondere in Eins zusammenfallen, dieses höhere Bewußtsein nennen wir das Walten der Idee in uns oder schlechthin die Idee, indem wir doppelsinnig zugleich die erkannte und die erkennende Einheit, oder vielmehr absichtlich die lebendige Einheit beider Einheiten in diesem einen Wort zusammenfassen.“ (S. 159.)

Dies war darum zu bedenken, weil für Solger die richtige Verhältnissetzung der Idee maßgebend für den Begriff der Kunst selbst und später ebensosehr der Ironie ist. Abgesehen von der ganz allgemeinen Notwendigkeit, sich inmitten lauter und anmaßender Verwirrung über den Begriff der Kunst

klar zu sein, zwingt die Beschäftigung mit dem besonderen Falle Tiecks, die in einem so gefährlichen und übergreifenden Bezirk wie den des Theaters führt, dazu, mit Begriffen entsprechend zu verfahren, namentlich wenn sie der Spekulation angehören, und sie mit Entschiedenheit zu verteidigen. Solgers Auffassung der Kunst ist so klar wie möglich: es handelt sich um die Offenbarung des vollkommenen Wesens in einer „zeitigen" und als solcher mangelhaften, weil endlichen Welt, vermittelt durch die Verwirklichung (genauer, aber mit einem schlechteren Wort — durch die Ver-W e r k - lichung) der Idee. Dabei handelt es sich um zweierlei: Es sollen sich, analog der Besonderheit jener Ideen, die dennoch im Wesen geeint sind, auch die Ideen der einzelnen Werke oder Verwirklichungen untereinander durch eine Besonderheit auszeichnen; insofern aber die einzelne Idee nicht durch den Werkschaffenden individuell erschaffen, sondern nur individuell geschaut wird, bleibt sie Eigentum des Göttlichen und wird somit auf einer höheren Basis wiederum mit allen anderen Ideen geeint. Andererseits geht es bei der Erschaffung des Werks ebenso auch um die Kristallisierung schlechtweg d e r Idee, d. h. des uns gegebenen höheren Bewußtseins, das die Erkenntnis der Idee vermittelt.

Strittiger Punkt der Solgerschen Ästhetik ist vor allem die Möglichkeit einer Vernichtung der Ideen, von wo aus der Begriff der Ironie abgeleitet werden soll. Auch hier blieb bei Solger ein Rest von Unklarheit, der von Schönebeck nicht beseitigt wird; auch hier sind wir Lotze verpflichtet, der den Weg zur Klärung vorgezeichnet hat. In dem vierten Gespräch des „Erwin" lehrt die berühmte Stelle (II, 277): „Die Idee, wenn sie durch den künstlerischen Verstand in die Besonderheit übergehe, drücke sich nicht nur im Endlichen ab, erscheine nicht bloß zeitlich und vergänglich, sondern sie w e r d e das Wirkliche, und da außer ihr nichts sei, w e r d e sie die Nichtigkeit und das Vergehen selbst. Unermeßliche Trauer müsse uns ergreifen, wenn wir das Herrlichste, durch sein notwendiges Dasein, in nichts zerstieben sehen, und doch können wir die Schuld davon auf nichts anderes wälzen, als auf das Vollkommene selbst in seiner Offenbarung für das zeitliche Erkennen. Diesen Übergang, in welchem die Idee selbst zunichte wird, müsse der Alles überschauende Blick des Künstlers abfassen, und diesen über Allem schwebenden, alles vernichtenden Blick nennen wir die Ironie." Abgesehen da-

von, daß lediglich der Umstand der (nach Lotze „glücklich nebenher erwähnten") Trauer diese Ironie von der ruchlosen unterscheidet, ist nicht einzusehen, weshalb die Idee an sich während dieses Vorgangs zunichte werden soll. Die Idee als Bestandteil des Göttlichen, durch den Schaffenden lediglich magisch beschworen und geschaut, kann durch den individuellen Versuch, sie im Werk zu kristallisieren, an sich nicht ausgelöscht werden; insofern sie aber Besitz des Menschen ist, also das uns eignende erkennende Vermögen, ist sie allerdings vernichtbar.

Immerhin ist hier der Begriff der Ironie, als Bezeichnung des künstlerischen Zustands, in dem Ahnen und Suchen, während die Schönheit geschaut wird, klar; bei Schönebeck wird er noch einmal gespalten: als Ironie bezeichnet wird die Transmutation der Idee selbst, jene zweifelhafte Vernichtung: „Die Not der göttlichen Idee, welche Knechtsgestalt annimmt, um sich zu offenbaren, stellt die Kunst eigentlich dar. Und die Unterwerfung der Idee unter das allgemeine Los des Irdischen, nämlich die Vergänglichkeit, ist das Los des Schönen auf der Erde, ist Schillers Nänie, ist Solgers Ironie."[4]) Wir stimmen hier nicht zu; verfährt man erst mit einem wichtigen Grundbegriff in solcher Weise zweideutig, so kommt man in keinem anderen Punkte mehr zu einheitlicher Anschauung.

Wanken erst die Fundamentalbegriffe der Idee und Ironie, so ist auch der logische Zusammenhang der dramaturgischen Gesetzlichkeit — um die es sich im Falle Tiecks letzthin handelt — nicht mehr herstellbar. Denn das Verhältnis des Individuums zur Idee, der persönlichen Überzeugung zum absoluten Gesetz, die Beziehung des Endlichen zum Unendlichen, die der Schaffende in der Ironie erkennt und mit Ironie vermittelt, ist allein imstande, zur tragischen Handlung zu führen. Mit anderen Worten: „Nur wenn die durch Ursache und Wirkung bedingte allgemeine Notwendigkeit, die kein Abweichen von ihrem Wege kennt, kollidiert mit einem persönlichen Willen, der gleichfalls durch kausal bedingte Überzeugung notwendig s e i n e n Weg gehen muß, ist die Gewißheit tragischer Entwicklung und tragischen Ausgangs gegeben."[5])

---

[4]) Schönebeck, loc. cit., S. 18.

[5]) Ebenda, S. 21.

Die tragischen Affekte knüpfen sich, nach Lotze[6]), an den Willen, der kurzsichtig oder sich selbst verblendend die Bedingungen seines Scheiterns selbst erzeugt. Hieraus, aus dem einseitigen Selbstbewußtsein des Individuums, das sich frei genug fühlt, außerhalb der Idee seine Geschicke selbst zu bestimmen, resultiert die tragische Schuld. Seine Versöhnung aber hat das Tragische in dem Bewußtsein von der Unzerstörbarkeit dessen, was nach der Aufopferung der Endlichkeit als seine geläuterte Gestalt bewahrt wird. In Solgers Terminologie[7]): Der Untergang der Idee als Existenz ist ihre Offenbarung als Idee. Umgekehrt resultiert das Komische aus der in sich widersprechenden Beziehung der Idee zur Existenz, die nicht vernichtet wird. Der Kontrast der einseitigen und dadurch lächerlichen Wirklichkeit und der Idee ergibt die Komik.

Entscheidend in jedem Falle aber bleibt die Beherrschung des Zufalls, das ausschlaggebende Übergewicht der Notwendigkeit. Wird schon das Absolute als in sich notwendig zu oberst vorausgesetzt, so soll auch die menschliche Tat, oder der Gedanke oder die Unterlassung, unvermeidbar sein, einzig bedingt durch des endlichen aber strebenden Geistes hervorstechenden Mangel, eben seine Endlichkeit. Noch die tragische Schuld kann keine vollkommene sein, ohne notwendig zu den selbstgläubigen aber nichtigen Ambitionen des Menschen in Beziehung zu stehen. Demnach ist Schicksal die notwendige Auseinandersetzung des endlichen Geistes mit der unendlichen Idee. Mit Solger: nicht einmal der erste Ursprung der Tat darf ein „reiner Zufall oder ein rein menschlicher Entschluß sein, sondern muß eine solche Quelle haben, in der sich menschlicher Wille und höherer Drang so ineinander verlieren, daß weder das eine noch das andere rein heraus zu scheiden sei".[8])

Zu definieren bleibt, in welchen Formen sich die Idee darstellt, d. h. welche Verfahrungsarten die Phantasie annimmt, um zwischen der Idee und der Endlichkeit zu vermitteln. Symbol ist die Synthesis des Allgemeinen und Besonderen; d. h. alles Besondere enthält zugleich das Ewige, ist also Symbol des Wesens, nicht nur Bild, hinter dem noch

---

[6]) loc. cit., S. 166.

[7]) Solger, Vorlesungen über Ästhetik, ed. Heyse, Leipzig 1829, S. 311.

[8]) Solger, Nachgel. Schr. u. Briefwechsel, ed. Tieck u. Raumer, 2 Bde., Leipzig 1826, II, 471.

etwas sein soll, sondern die existierende Identität der Gegensätze. Die Erscheinung ist vollendete Gestalt. Allegorie deutet Allgemeines durch Besonderes an; die Erscheinung ist tätiges Bild, tätig insofern, als es noch bedeutet, nicht ist. Die vorbildlichste Fassung für unsere Begriffe fanden wir bei Gundolf [9]): „Symbol drückt aus, verkörpert, ist Leib, Allegorie bedeutet, stellt vor, ist Zeichen. Symbol ist Gestalt eines Wesens, fällt mit ihm zusammen, stellt dar, was es ist. Allegorie weist auf etwas hin, das es nicht ist. Im Symbol ist die Empfängnis von Form und Inhalt gleichzeitig: ein Inhalt wird als Form konzipiert. In der Allegorie wird ein Zeichen auf ein Gedachtes gezogen, oder ein Zeichen für ein Gedachtes geschaffen. Hier gibt es ein Vor und ein Nach. Symbol gehört dem Gesamtleben an, ist — wie jede Geburt — außer Willkür und Berechnung. Allegorie gehört dem bloßen Denken an und untersteht der Konvention. Symbol entsteht, wo Seiendes Gestalt wird... Allegorie, wo ein Gedachtes Gestalt sucht oder findet. Allegorie ist eine Beziehung, Symbol ein Wesen."

[9]) Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, Berlin 1914, S. 1/2.

4. Kapitel.

Vergleichende Darstellung spekulativer Anschauungen bei Tieck.

Nicht allein um der Kritik oder um ihres Zusammenhanges an sich willen sind Solgers ästhetische Prinzipien kontinuierlich dargestellt worden; der Niveauunterschied zweier Anschauungsbereiche oder Systeme, deren eins dem anderen entlehnt ist, ergibt sich recht eigentlich klar erst durch ihre Gegenüberstellung. Darum nur wird der Versuch unternommen, die Ästhetik Tiecks, zerstreut und unsystematisch wie sie ist, zusammenzufassen und als Ganzes wirken zu lassen, wie es bei Solger natürlich war und als Gegebenes vorlag.

1796 schreibt Tieck[1]: „Ich liebe die spitzfindigen ästhetischen Untersuchungen nicht, in denen man sich am Ende von der poetischen und prosaischen Welt gleich weit entrückt fühlt, und in einem dünnen Äther von feinen und halbwahren Ideen schwebt." Das ist eine zumindest sehr unvorsichtige Äußerung, namentlich bei einer so brüsken Ablehnung der spekulativen Ästhetik; und ein Wort wie das von den „halbwahren Ideen" läßt sich leichter sagen als beweisen. Wirklich bleibt uns Tieck eine nähere Aufklärung völlig schuldig. Von den Tagen dieser jugendlichen Nonchalance bis zu der Zeit, wo nach Solgers jahreher erfolgtem Tode seine Ästhetik als in Tieck lebendig wirkendes Element vorausgesetzt werden kann, ist es eine lange Spanne; aber es gelang unserem Kritiker auch dann nicht, den Begriff der Idee so abstrakt zu nehmen, bzw. zu formulieren, wie es Solger gemäß gewesen wäre; nur geringe Mühe ward von ihm aufgewendet, um sich damit abzufinden. Immerhin gibt es bei Tieck Andeutungen vom Wesen der Sache: „Mit dem, was man gewöhnlich Ideal nennt, bin ich niemals einverstanden gewesen, und noch weniger mit dem Idealisieren. Gewiß ist die Idee

[1]) „Die neuesten Musenalmanache und Taschenbücher", in K. Sch. I.

im Sinne Platos etwas Göttliches, wo sie einen schöpferischen Grundgedanken bezeichnet, aus dem sich viele andere Gedanken ergeben; aber in wie wenigen Fällen wird das so verstanden? Das gewöhnliche Ideal ist etwas ganz Allgemeines, eine angebliche Schönheitsidee, die am Ende nur eine Negation ist, und das Idealisieren ist nichts als ein Verwischen des Individuellen, ein Verallgemeinern, so daß zuletzt etwas ganz Leeres übrig bleibt, was dann das Wahre sein soll." [2]) Freilich sind wir damit über jene jugendliche Fassung nicht weit hinausgekommen; die letzte Stelle enthält sogar gleich zwei mangelhafte Definitionen. Denn abgesehen davon, daß es (stets von Solger aus gesehen) die Seinsbedeutung der Idee verkennen hieße, wollte man damit nur „einen schöpferischen Grundgedanken bezeichnen, aus dem sich viele andere Gedanken ergeben" (wo auch blieb die genaue Formulierung ihrer Beziehung zum Göttlichen, zum Wesen?), ist auch über Charakter und Aufgabe der Poesie nur Geringes ausgesagt, wenn man sie nur „in Individuellem" suchen und erfüllen wollte. Mit solcher Tendenz stand Tieck im Alter von Solger so weit entfernt wie je; in ihr ist seine Haltung fast ausschließlich, mit einem Worte Hegels, „die selbstbewußte Vereitelung des Objektiven". Aber es wäre falsch, wenn man den nie restlos verläßlichen Modus der persönlichen Äußerung (zu Köpke) nicht entschuldigend in Betracht ziehen wollte.

In näheres Verhältnis fand sich Tieck zur Ironie, ohne jedoch die Schwierigkeiten begrifflicher Formulierung zu überwinden. Tieck sagt [3]): „Es ist unendlich schwer, den Begriff der Ironie in einer bestimmten Formel auszusprechen. Auch Solger gibt am Schlusse des „Erwin" nach den Untersuchungen über das Schöne nur Andeutungen darüber als das Höchste." Aber das ist doch eine starke, wie sich ergab, durch nichts gerechtfertigte Unterschätzung der Solgerschen Methode! „Es ist das Göttlich-Menschliche in der Poesie" — wiederum eine seiner für uns ärgerlichen und mangelhaften Definitionen. „Wer dieses als tiefste Überzeugung in sich trägt und erlebt hat, bedarf der noch einer Definition?" — nochmals eine brüske Ablehnung der Definition an sich; man sollte meinen, er habe auch im Alter, trotz der Freundschaft mit Solger, nicht eingesehen gehabt, was er als Kritiker der

[2]) Köpke, loc. cit. II, S. 240.

[3]) Ebenda II, S. 238 ff.

Spekulation verdankte: so sehr stimmt diese von sich weisende Äußerung mit der Haltung seiner Jugend überein. „In den meisten Definitionen wird die Ironie zu einseitig genommen, ich möchte sagen, zu prosaisch, zu materiell. Hegel hat Solger in diesem Punkte mißverstanden. Er faßt es so auf, als habe Solger an die gemeine Ironie gedacht, an jene grobe Ironie Swifts." Und das ist geradezu falsch. Denn: „Von seiner Entrüstung über die Apostel dieser (scl. der ruchlosen) Ironie nimmt Hegel Solger aus, gewiß mit Recht . . ." [4]) Aber zu solchen Irrtümern mußte Tieck bei seiner einseitigen, doch stets selbstgewissen Haltung kommen; es verhält sich damit wie mit seiner angefeindeten Philologie: rasch mit Urteil und Entscheidung bei der Hand, besitzt er keineswegs immer das nötige wissenschaftliche Rüstzeug, um den Beweis antreten zu können, und mutet uns zu, uns auf seine Ahnungen zu verlassen. Endlich aber erhalten wir doch ein Wort von Hand und Fuß, endlich gibt er einen klaren Begriff der Ironie. „Sie ist die Kraft, die dem Dichter die Herrschaft über den Stoff erhält; er soll sich nicht an denselben verlieren, sondern über ihm stehen." Die Ironie als Beherrschung des Zustands, als Bezeichnung des Distanzverhältnisses, des alles überschauenden Blicks, ist nicht nur der wichtigste und klarste Punkt der Ästhetik Tiecks, sondern auch entscheidendes Merkmal für seine praktisch-kritische Haltung gegenüber dem unmittelbaren Eindruck: „Technik des Erlebnisses", wie schon festgestellt worden ist. Damit begab sich Tieck selbst der jugendlichen Absicht, „sich ganz dem schönen Wahnsinn des Dichters zu überlassen", und stellte sich unter das gegenteilige Gesetz der Ironie.

So sehr er sich auch dagegen wehrt: immer ist dennoch ein Zusammenhang vorhanden, vermag er sich auch nicht der Anstrengung des begrifflichen Zusammenfassens und der Mühe des konstruktiven Zuendedenkens zu unterziehen. „Das Abstrakte in der Philosophie hat mir immer fern gelegen, dennoch bin ich mit vielen ihrer Gedanken einverstanden, so lange sie den Charakter des Unmittelbaren an sich tragen. Aber mit der Systematik scheint mir in der Geschichte der Philosophie das Böse hervorzutreten. Einer der widerstrebendsten Gedanken ist für mich der des Zusammenhanges." [5])

---

[4]) Lotze, loc. cit., S. 374.

[5]) Köpke, loc. cit. II, S. 249.

Dennoch: bliebe ihm, „die Dinge stets nur von einer Seite zu sehen“ [6]): was vermöchte er ohne den Trieb zur notwendigen Einheit angesichts des Theaters? Wer allen Beziehungen einzeln unterworfen wird, muß auf Ironie, auf Distanz, auf überschauenden Blick völlig Verzicht leisten. So ist denn auch Tiecks früheste Auffassung von der Allegorie, niedergelegt 1793 in „Shakespeares Behandlung des Wunderbaren“, mit der viel später öffentlich gewordenen Solgers erstaunlich verwandt, erneuter Beweis, daß seine Kritik einigermaßen ihre Kontinuität behält: „Die Allegorie hat keine täuschende Kraft, man sieht den dargestellten moralischen oder philosophischen Satz für sich dastehen. Und eben dadurch, daß nur allein dem Scharfsinn Beschäftigung gegeben wird, verliert sich das Ziel der Phantasie.“ Und ebendort: „Shakespeare vermeidet es gern, daß Gespenster von mehr als einer Person gesehen werden, und darin besteht vielleicht die große Schönheit seiner Geistererscheinungen, denn er legt dadurch in diese eine Art von allegorischem Sinn, der sich für den Verstand und die Phantasie gleich macht: diese Allegorie ist aber von der oben getadelten ganz verschieden. Er personifiziert allerdings Affekte und Ideen, aber er läßt sie unter einem Gewande auftreten, unter welchem man sie nur nach langer Prüfung entdeckt: Der Leser muß sie erst suchen, sie verbergen sich lange vor ihm . . . statt der kalten Allegorien, in welchen eine abstrakte Idee als Person eingeführt wird, wie Tugenden oder Laster, personifizierte er die höchsten Leidenschaften, den Seelenzustand, in welchem das Gemüt beunruhigt ist und die Phantasie sich auf einen hohen Grad erhitzt hat.“ Es fehlt nur das ästhetische Rüstzeug, nur der Begriff des Symbols, und Tiecks Anschauung ist der Solgerschen konform.

Minder sind wir Tieck wieder für eine Formulierung der Begriffe von Tragik und Komik verpflichtet, weniger als vorher sind hierin die Beziehungen von ihm übersehen und der Zusammenhang klar festgestellt worden. In der genannten Abhandlung über „Shakespeares Behandlung des Wunderbaren“ stellt ihm das Komische nur ein wunderbares Phänomen vor, kaum erklärlich durch plötzliche Imagination. Eine Deutung wird nicht versucht; daß dieses Phänomen durch plötzliche und unvermutete Beziehung zum Fürchterlichen

---

[6]) Ebenda.

(scl. zum tragischen Affekt) werden kann, ist wohl erkannt, aber eben über die unvermutete Beziehung selbst bleiben wir wieder im Unklaren. Bei Köpke [7]) geht es, verlegener noch, nicht einmal um den Begriff des Komischen, über den „sich schwer zu verständigen ist", nur um das Lachen, das Lachen als verhüllten Ernst, als Prüfstein der Bildung, als sonderbare Äußerung der Natur, ohne daß eine nähere Erklärung erfolgt. Die Beziehung des Komischen zum Tragischen bleibt bei ihm unaufgedeckt. Die unvorsichtige Kritik Tiecks an Lessing, („er werde fast weitläufig und komme zu keinem festen Resultate" [8]), gilt im weit höheren Maße für Tieck selbst. Tiecks Methode, sich des Begriffs des Tragischen zu bemächtigen, ist eine cornitio circa rem: Aufzählung von Merkmalen, unvollkommene Konstruktion einer Stufenreihe der Leidenschaften; im Einzelnen finden sich Annäherungen, so darin, daß der tragische Reinigungsprozeß als tragischer Kampf erscheint (bei Solger: Die Auseinandersetzung des Individuellen mit dem Absoluten), ohne daß die romantische Haltung ganz aufgegeben wird, die dem Individuum größte Freiheit erteilt. Entschuldigend meint Tieck: „Worin liegt die Schuld, wenn man sie nicht in der menschlichen Sicherheit finden will?" [9]) Aber was von Tieck unbetont bleibt, ist die Notwendigkeit mit der das Selbstbewußtsein im Individuum verankert liegt, ohne welche die tragische Schuld unvollkommen wird. Denn die Verbundenheit von Schicksal und Individualität ist zwar als vorhanden von Tieck festgestellt [10]), aber wieder ohne Beweis und Darlegung nur in Andeutung. Immerhin stimmt Tiecks Auffassung vom Zufall, wie namentlich bei der Ausbreitung der konkreten Urteile zu zeigen ist, mit derjenigen Solgers völlig überein. Trotz seiner Verachtung des Zusammenhangs stellen sich auch diese Punkte in Einheit dar.

---

[7]) Köpke, loc. cit., II, S. 236.
[8]) Köpke, loc. cit., II, S. 235.
[9]) Ebenda.
[10]) Ebenda, II, S. 241.

5. Kapitel.

Auswirkung der Spekulation auf praktische Kritik.

Solgers Einfluß auf Tieck ist um so vollkommener, als er sich nicht nur auf die spekulative Disziplin bezieht, sondern auch in concreto standhält, also daß an einer Reihe praktischer Beurteilungen Abhängigkeit bezw. Übereinstimmung erwiesen werden kann. Schon einmal war die Kritik des „Prinzen von Homburg", als die eines Dramas, dessen sich Tieck mit besonderer Vorliebe angenommen hat, kennzeichnend für eine überaus einheitliche kritische Haltung gewesen; wenn wir darauf zurückkommen, geschieht es, weil wir an Hand der aufgestellten ästhetischen Prinzipien in ein neues Verhältnis zu ihr eintreten können. Dabei spielt Solger nicht die geringste Rolle; Tiecks Abhängigkeit geht in diesem Falle so weit, daß er Solger die Möglichkeit dramaturgischer Vollendung eines Werkes für die Bühnendarstellung zugestehen muß: „Manche Härten und Anstöße wären auch wohl ausgeglichen worden, wenn unser Freund Solger nicht gestorben wäre, der in der Korrektur der Verse hie und da hätte nachhelfen können."[1]) Schließlich muß auch der „Prinz von Homburg" als ein Musterbeispiel dafür gelten, daß die Theorie des tragischen Affekts und seiner Reinigung nicht nur leere Phantasmagorie einer poesiefremden Ästhetik ist, nicht nur „halbwahre Idee", bei der man sich am Ende von Natur und Poesie gleichweit entfernt fühlt, wie Tieck innerhalb der Systematik gern annehmen möchte, sondern geniale Wirklichkeit. Die tragische Wirkung des „Prinzen von Homburg" ist gelegentlich unzureichend genannt worden; Wilamowitz[2]) wollte Furcht und Mitleid „für die Bestimmung der Tragödie

[1]) K. Sch. III, S. 17.

[2]) Nach Eugen Petersen, Die attische Tragödie als Bild- und Bühnenkunst, Bonn 1915, S. 61.

nicht als Art-bildend" gelten lassen. Der Prinz von Homburg schließe mit einer Szene überwältigenden Jubels, der Affekt, der sich entlade, sei doch wohl von Furcht und Mitleid sehr weit entfernt, sei Patriotismus. Petersen verbessert, Aristoteles habe, „wie seine περαίνουσα, nach drei Zeilen noch einmal mit διὰ wiederholt, zeigte, den ganzen psychischen Prozeß im Auge, den der Zuschauer im Verlauf der Handlung durchmache." Die κάθαρσις τῶν παθημάτων bezeichnet demnach die Reinigung der subjektiven Leidenschaften, nach Solger und Tieck: die Reinigung des selbstbewußten, ironielosen Zustands, die einen andern Zustand kausal bedingt, die Ironie, mittels derer die Idee erkannt wird.

(Tieck versuchte einmal[3]) eine Stufenreihe der Leidenschaften aufzustellen, ohne bis zu einer restlosen Entwicklung der aristotelischen Theorie vorzudringen. Bei der Scheidung der Leidenschaften in „die ganz gemeinen" — Haß, Neid, Geiz usw. und „die bessern" — Furcht und Mitleid, verwechselte er Mittel und Zweck; denn nicht die Auslösung von Affekten ist Endzweck, sondern die Reinigung von Affekten. In der Politik VIII, 7, 1341 b. 48, wo Aristoteles die analoge Einwirkung der enthusiastischen Musik behandelt, nicht ohne auf die Poetik zu verweisen, ist von Heilung und Läuterung der für Mitleid und Furcht und jegliche Leidenschaft Empfänglichen die Rede.[4]) In der Rhetorik II, 1 ff. stellt Aristoteles Furcht und Mitleid neben die von Tieck getrennten Affekte, neben Zorn, Haß, Neid, Geiz usw.)

Was als Vorwurf Kleist nicht trifft, trifft dagegen einen großen Teil der Jugendwerke Tiecks mit Recht. Solger charakterisiert den Zerbino, den Oktavian, den Lovell, die Genoveva vornehmlich als ironielos. Konsequent resultieren aus dem Mangel an Ironie alle anderen Mängel, konsequent wie innerhalb der abstrakten Kunstlehre weiß Solger sie aufzudecken. Willkür und Absicht, die das selbstbewußte Individuum charakterisieren, mußten eben darum nachkommen, weil dem Dichter die Ironie, die Distanz zum Werkhaften, zugleich die demütige Wahrnehmung des Göttlichen und der eigenen Nichtigkeit nicht zu eigen war. Nicht allein das, was den Vergänglichen um seiner Vergänglichkeit willen eben noch ent-

---

[3]) Köpke, loc. cit. II, S. 235.

[4]) Petersen, loc. cit., S. 62.

schuldigen könnte; es fehlt ihm auch die Notwendigkeit.[5]) „Dieser Vorwurf", führt Schönebeck an[6]), „wie überhaupt Absichtlichkeit und Willkür basieren auf jener Solgerschen Lehre vom Symbol und der Allegorie." Tieck habe im Zerbino die Fähigkeit der Phantasie, reine Symbole zu gestalten, nicht besessen; er sei Verstandesallegoriker geblieben, da die darin gegebene Wirklichkeit nicht an sich um ihrer selbst willen gezeichnet worden sei. Allen Erscheinungen eigne eine willkürliche Beziehung auf etwas anderes, eine Bedeutung, deren Verständnis erst den Einblick in die Dichtung gewähre. Nicht der Zerbino schlechthin genüge, sondern erst das Bewußtsein satirischer Anspielung ergebe die Möglichkeit rechten Verständnisses; mit Tiecks eigenen Worten: „Die Allegorie hat keine täuschende Kraft, man sieht den dargestellten moralischen oder philosophischen Satz für sich dastehen. Und eben dadurch, daß nur allein dem Scharfsinn Beschäftigung gegeben wird, verliert sich das Spiel der Phantasie."[7]) In unsere Aufgabe fällt die Erläuterung dieser dualistischen Verfahrungsarten des Kritikers und des Dramatikers Tieck nicht; wir müssen uns mit der Erfahrung beschränken, daß der spekulative Maßstab, der an die Verfahrungsarten der Phantasie, an Symbol und Allegorie, gelegt worden ist, bei dem Kritiker Tieck recht behält: „Goethe hebt in seinem Egmont nach einer sehr schönen Szene durch eine Allegorie die ganze Wirkung des Schlusses auf."[8]) „In einer Sache kommen alle jetzigen neueren Theaterdichter überein, so unähnlich sie sich auch sonst sein mögen, in der Vorliebe zum Kleinleben zu Miniaturen, Allegorien, bedeutungslosen Beziehungen auf dieses und jenes im Stücke"[9]); — einer jener „neueren Theaterdichter" ist aber gerade Tieck.

Ebenso mustergültig, was die Verarbeitung ästhetischer Anschauungen anbelangt, ebenso folgerichtig wie Tiecks Kritik des Prinzen von Homburg ist seine Besprechung der Wallenstein-Trilogie (wenn sie auch als Ganzes gleichzeitig als beispielhaft für eine gewisse formale Undiszipliniertheit gelten kann, wozu jene schon erwähnte Umständlichkeit auf Kosten

---

[5]) Solger, Nachgel. Schr. u. Br., I, S. 1 ff.
[6]) loc. cit., S. 37 ff.
[7]) K. Sch. I, Shakesp. Beh. d. Wunderb.
[8]) Ebenda.
[9]) K. Schr. III, S. 31.

der Gliederung und der Anschaulichkeit kommt). Inwiefern die Allegorie als artbildend für einen mangelhaften Begriff des Schicksals auftreten kann, wird von Tieck an diesem praktischen Falle ausgezeichnet erwiesen. „Schiller zeigte uns den Helden, der endlich gezwungen wird, das zu tun und zu werden, was er sich als freies Scherzen der Gedanken erlaubte.[10]) Dieses Spiel mit dem Teufel, wie er es nennt, erzeugt das ernste Bündnis mit diesem. Wallensteins wunderliche Seelenstimmung, die ungewisse Dämmerung seines Gemütes, sein Wanken, wie seine Unfähigkeit, einen Entschluß zu fassen, soll uns eben die große Lehre einprägen, daß das Leben ein Einfaches, Wahres erstreben müsse, wenn es nicht in Gefahr kommen will, dunkeln und rätselhaften Mächten anheimzufallen. Durch diese Aufgabe, die vielleicht mehr eine philosophische als eine poetische zu nennen ist, wird Wallenstein aber selbst ein Rätsel, der Glaube an ihn schwankt, das Interesse an ihm ermattet, er verliert, mit einem Worte, als tragische Person. Jener Begriff (oder jene Lehre, wie es oben genannt ist), den der Dichter mit vieler Kunst und großer Anstrengung, besonders aber mit klarem Bewußtsein seinem Werke einlebt, ist bei ihm ein Teil von dem, was er in diesem Gedichte das Schicksal nennt, das eben hierin zur Anschauung gebracht werden soll. Diese willkürliche Stellung (so wahr übrigens jene Lehre an sich sein mag), diese bewußtvolle Absicht des Dichters macht aber aus jener großen Erscheinung des Schicksals, die aus der Gesamtheit, aus der innersten Anschauung hervorgeht, und die zwar in der hohen Begeisterung des Dichters, in der Phantasie, nicht aber in einem äußeren Begriffe heimisch sein kann, etwas ganz Anderes und Beschränkteres, als sie sein soll.“ [11]) Der Gedankengang Tiecks stimmt hier mit seiner begrifflichen Auseinandersetzung über die Allegorie vollkommen überein. Neu ist die Kritik der Identifizierung des Schicksals und der Allegorie. Neu sind auch die Konsequenzen, die sich bei Solger ergaben: der Vorwurf der Willkür, Vorwurf mangelnder Notwendigkeit, einer Notwendigkeit, die nicht tiefste mensch-

---

[10]) Übrigens ein dramatisches Motiv, das von der Moderne auch nicht unbehandelt geblieben ist; cf. Andrejew: Der Gedanke, Pirandello: Heinrich IV. usw.

[11]) K. Sch. III, S. 46.

liche Bedingtheit des Individuums ist, vielmehr vom Individuum selbst mit Willkür herbeigezogen wird: „So erliegt Wallenstein den Umständen der herbeigeführten Notwendigkeit; es legt sich dies selbst erregte Schicksal wie die Schlangen des Laokoon dichter und dichter um die Brust des Leidenden und Erdrückten.“ [12]) Die Identifizierung des Schicksals und der Allegorie geht nach Tieck so weit, daß sie nicht allein dem Werke selbst einverleibt ist, sondern noch als handelnde Person auftritt, in gleichsam deutlicher Figur [13]): „Der Schluß des Monologs (scl. Theklas):

... Da kommt das Schicksal. — Roh und kalt
Faßt es des Freundes zärtliche Gestalt
Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde.
Das ist das Los des Schönen auf der Erde....

ist wieder die bittere Reflexion aus fremdem Munde. Daß das Schicksal hier, noch mehr aber das Schöne selbst personifiziert werden, gibt der Stelle einen leisen komischen Anstrich, weshalb sie sich auch schon so oft zur Parodie hat hergeben müssen.“ [14])

Es kann nicht fehlen, daß die Willkür des Individuums, das Spiel mit dem Teufel, zur tragischen Schuld führt. „Wie, wenn Wallenstein (wie wir auch glauben müssen, wenn wir die Geschichte ernst ansehen) viel weniger schuldig, gewissermaßen ganz unschuldig war?“ Indessen handelt es sich dabei nicht um die geschichtliche Wahrheit, sondern um die dramatische, und nach Tieck [15]) hat jede Kunst ihre eigentümliche Wahrheit und kennt jene willkürliche, außenliegende gar nicht. Darum ist, als des Dichters Geschöpf, allzu selbstbewußt und ironielos, Wallenstein schuldig; da aber nach Solger zu den entscheidenden Bedingungen der Schuld die Notwendigkeit gehört — nicht jene gerügte des Wallenstein — und Willkür ihre Aufhebung veranlaßt, ist Wallensteins Schuld dramatisch ungenügend.

Noch einmal, in der großen Abhandlung über „Das deutsche Drama“ [16]), nimmt Tieck anläßlich der Erörterung

---

[12]) Ebenda, S. 47.
[13]) K. Sch. III, S. 51.
[14]) loc. cit. III, S. 58.
[15]) loc. cit. IV, S. 12.
[16]) loc. cit. IV, S. 209.

der unerfreulichen poetischen Wirkungen, die die mangelnden Begriffe von Schicksal, Notwendigkeit und Schuld nach sich gezogen haben, auf Schiller Bezug. „Durchdrungen von der Nichtigkeit dessen, was die damaligen Dramatiker beabsichtigten, hatte der Dichter in Kritiken, Epigrammen und in der Tragödie selbst auf jenes große Schicksal hingewiesen, welches in der alten Welt und in der neueren in Shakespeare so mächtig auftritt: Nur freilich niemals so, wie in den Werken Schillers, wo alles darauf h i n d e u t e t und der Dichter selber es namhaft macht, wodurch es gleichsam ein äußeres, von den Leidenschaften und Begebenheiten unabhängiges Schicksal wird (cf. das Schicksal als auftretende Figur), statt daß es sich wie beim Briten innigst mit allem Menschlichen, bis auf Laune und scheinbaren Zufall hinab, vereinigt, und der Dichter in der Fülle seiner Darstellung nicht darum zu wissen scheint; oder daß es auf so geheimnisvoll furchtbare Weise wie in der alten Tragödie furchtbar vorüberschreitet. Diese Anschauung, welche Schiller schon in das äußere Bewußtsein herabgezogen hatte, wodurch ein willkürliches Auflösen in einen mehr witzigen Verstandesbegriff wurde, ward nachher von den Manieristen leidenschaftlich ergriffen, um uns nun statt Familienelend, kleinlichen Bösewichtern, Schulden und Verschwendung, ein noch kleinlicheres boshaftes und schadenfrohes Wesen aufzudrängen, welches sie Schicksal tauften." Muß es bei Schiller heißen: das Schicksal als auftretende Figur, so bei den Manieristen sogar: der Gegenstand auf der Bühne als Schicksal. Auch in der Ablehnung der Manieristen, der Schicksalsdramatiker, ist Tieck mit Solger einig, ungeachtet anderer Fälle von minderer Bedeutung.[17])

Es kann kein Zweifel mehr darüber bestehen, wie sehr die Klarheit des Solgerschen Systems, das sich in Einheit zusammenfaßt, Tieck dem Kritiker des Dramas im selben Sinne zugute gekommen ist. Nach welcher Richtung man sich auch immer entscheiden möge, ob man mehr die zuweilen eingetretene Verflachung der Prinzipien eines philosophischen Geistes oder mehr die zunehmende Intellektualität eines Dichters auf Kosten der reinen Poesie beklagt: immer muß man zugeben, daß die Beschäftigung mit der Spekulation für

[17]) Kritiken, wie die über den „Prinzen von Homburg" und die Wallenstein-Trilogie, stehen nicht vereinzelt bei Tieck; was Tieck je wesentlich über die Manieristen gesagt hat, ist in der großen Besprechung des „Leuchtturms" von Houwald, K. Sch. III, S. 124 ff. konzentriert.

Tieck etwas ungeheuer Vereinfachendes ergeben hat, etwas Beziehungen-bildendes, einen Leitfaden, an Hand dessen er die Bezirke des Dramas mit sicherer Orientierung kritisch durchschreiten konnte, wenn auch, wie es ihm sonst gemäß war, oft mehr ahnend und andeutend als abstrahierend und entscheidend. Was zum Punkte Entschiedenheit als zur Artung seiner Kritik gesagt wurde, bleibt auch hier gültig. Was für den Theatermann wichtig war, die Erschütterung, erhielt durch die Auseinandersetzung mit den Wirkungsgesetzen der Tragödie seine Fundierung. Was die persönliche Haltung, die Beteiligung der Existenz, bezeichnete, ist durch den Begriff der Ironie auf einen Nenner gebracht worden. Die Schwierigkeiten, den ganzen Fragenkomplex unter einem Gesichtspunkt zusammenzufassen, ja selbst zu überblicken, die wir eingangs benannt haben, sind gelöst, soweit sie sich auf die einzelnen ästhetischen Grundbegriffe der dramatischen Kunst beziehen.

6. Kapitel.

Drama und Geschichte (Das Drama im moralischen Raum).

Jedesmal da, wo uns der Kampf Tiecks um die spekulativen Begriffe als eine Auseinandersetzung mit lebendigen Mächten, Gestalten und Werken oder als kritische Auseinandersetzung mit Gestalten und Werken, die in der dichterischen Konzeption unter den Begriffen als unter lebendigen Mächten um ihre moralische Freiheit kämpften, entgegentrat, wurden die stärksten Eindrücke seiner Kunstanschauung vermittelt. Im engsten Sinne war immer der Gegenstand der Mensch, nicht die Unterjochung der menschlichen Freiheit durch übergeordnete Begriffe, sondern der Mensch und des Menschen von ihm selbst begonnener Kampf mit aktiven Mächten um Ordnung in Freiheit. Das erweist sich am klarsten an der Geschichte, als an der Auseinandersetzung des Individuums zugleich mit einer aktiven Umwelt und einer aktiven Überwelt, jedenfalls soweit dies nach einer sinngebenden Geschichtsdarstellung, in unserem Falle ausschließlich in der Gestalt des Geschichtsdramas in Frage kommt. Denn nach Tieck handelt es sich in dem Verhältnis des Dramas zur Geschichte um zweierlei:

1. um die Ergänzung einer Geschichtsschreibung der Wirklichkeit durch eine sinngebende dichterische Gestaltung;
2. um Sinngebung nach den Begriffen einer höheren Ordnung.

„Der Dichter darf, falls er ein Kenner des menschlichen Herzens und dem Gegenstande gewachsen ist, den Geschichtsschreiber ergänzen und uns alles in ein volles und überzeugendes Licht rücken, was in der Geschichte selbst noch Zweifel zulassen möchte. Und dieser Umstand scheinbarer Widersprüche in der Begebenheit müßte wohl großenteils

seine Begeisterung hervorrufen, indem er, völlig durchdrungen von Annas (scl. Anna Boleyns in dem gleichnamigen Drama von Eduard Gehe) sonderbarem und Heinrichs dunklem und heftigen Charakter, alle jene Widersprüche durch die Leidenschaften und die Sophistik, ohne welche diese nie auftreten, zu lösen wüßte. Dem Dichter, sollte ich meinen, wäre in dieser tragischen Begebenheit alles klar, wo der Historiker immer noch einen gewissen Zweifel walten lassen muß, weil dieser die eigene moralische Überzeugung nicht so unbedingt seinen Darstellungen einweben darf. Dies macht die historischen Werke Shakespeares so groß, und der Geschichtsschreiber, der aus ihnen nicht lernen kann, ist seiner eigenen Kunst noch nicht gewiß." [1])

Beachten wir, welche Forderungen an das historische Drama die Kritik eines einzelnen Werkes der Gattung in sich birgt. Verlangt wird: 1. Lösung der Widersprüche zur Einheit auf moralischer Ebene; 2. Befestigung der moralischen Blickpunkte durch absolute Notwendigkeit; 3. Wechselwirkung der notwendigen Wahrheit der Charaktere und des Dramas unabhängig von der allein durch die unkünstlerische Wirklichkeit bedingten Geschichtsschreibung. Die erste Tendenz bezieht sich auf eine jenseitige, über der Wirklichkeit liegende gesetzgeberische Ordnung der Dinge, formuliert als Kunstanschauung und Kunstgesetz durch den Satz, daß die Wahrheit der Kunst nicht aus der Wirklichkeit, sondern aus der Kunst selbst zu ziehen sei. Das bedingt die verschiedenen Mittel, deren sich die Geschichtsschreibung und die Dichtung bedienen, um denselben Gegenstand darzustellen. Was die Geschichtsschreibung primär als Geschehnis in wirklicher Zeit und wirklichem Raum berichten soll, hat — nach Tieck — die dramatische Dichtkunst aus primärem Erlebnis („Begeisterung") als Geschehnis in künstlerischer Zeit und „moralischem Raum" (nach einem Wort von Novalis, daß wir als Tieck bekannt annehmen dürfen) zu gestalten. Die zweite Tendenz bezieht sich auf die Verankerung der Wahrheit in absoluter Notwendigkeit, beides nach den Gesetzen der Kunstlehre. Wahrheit und Notwendigkeit sind künstlerische, im Dichter verankerte Ordnungen, zu denen sich der Künstler und nur der Künstler gestaltend bekennen darf und muß, insonderheit nach der Voraussetzung, daß von ihm das moralische Bekenntnis als absolute Gestalt

[1]) K. Sch. III, S. 19/20.

geradezu gefordert wird. Welche persönlichen, moralischen, d. h. sinngebenden Beziehungen der Historiker zur Historie hat, gehört nach Tieck nicht als Absolutes, „nicht unbedingt", zu seiner Aufgabe. Wir haben im letzten einen nur sehr allgemein zu nehmenden Anspruch Tiecks an jede Geschichtsdarstellung, mithin also auch an die Literaturgeschichte, die seinem persönlichen Verhalten so sehr widerspricht, daß wir am Ende des Abschnittes darauf zurückkommen werden müssen. Was er schließlich als Drittes beanspruchte, begriffen wir innerhalb der Betrachtung über die Kunstanschauung Tiecks in abstracto und in concreto; denn da das Drama wesentlich durch die Charaktere und durch ihr Verhalten zu Um- und Überwelt bestimmt wird, ergibt sich für Tieck, daß alle Sinngebung, alle Notwendigkeit, alle Wahrheit von den Charakteren aus zu konzipieren ist.

In dem Satz von der „moralischen Anschauung" liegt schon eingeschlossen die Voraussetzung, daß es sich auch und gerade im historischen Drama nur um eine Erschaffung von Charakteren handeln kann, die über ihre Individualität hinaus für uns symbolisch für Überindividuelles wirken. Tieck kam hierzu nicht allein als zu einer Folgerung der Kunstlehre. „Das poetische Auge des Dichters, dem sich die Geschichte seines Landes eröffnet, sieht und errät auch, wie alte Zeiten in der seinigen sich abspiegeln, wie das Beste seiner Tage nur durch edeln Kampf oder Drangsal der Vorzeit möglich wurde, und indem der Sänger alles mit dem echten Sinn des Menschlichen umfaßt, wird er zugleich ein Prophet für die Zukunft, er wird Geschichtsschreiber, und das gelungene Werk ist nun eine Tat der Geschichte selber, an welcher noch der späte Enkel sich begeistert, seine Gegenwart aus diesem klaren Bilde erkennen und sich und sein Vaterland an ihm lieben lernt." [2]) Damit wird — wieder zu einem konkreten Beispiel der Gattung (Wallenstein) — über die Bedingungen des historischen Dramas zweierlei ausgesagt: 1. Voraussetzung ist das lebendige Erlebnis der Geschichte als einer lebendigen Macht, ausgedrückt als Bekenntnis zur Geschichte durch Gestalt und Werk. 2. Endgültiger Wert kommt dem historischen Werk erst dann zu, wenn Erlebnis und Gestaltwerdung so stark sind, daß sie selbst Geschichte machen. Beides bedingt vom Dichter: daß er „alles mit dem echten Sinn des Menschlichen umfasse",

---

[2]) K. Sch. III, S. 41.

von der historischen Person: daß sie selbst menschliche aber symbolische Geschichte gelebt habe — also, daß „im kleinen wie im großen das ewige Gesetz" wahrgenommen wird.

„Diesen Weg hat, außer dem großen Shakespeare noch kein anderer Dichter wieder finden können. Die Form seiner historischen Schauspiele ist die größte und die vollendetste. Es dürfen sich diesem Dichter wohl selbst, was Verständnis des Ganzen und wahre Auffassung von Zeiten und Menschen betrifft, nur wenige Geschichtsschreiber an die Seite stellen lassen." [3]) „Wie er aber immer neue Formen schafft, so auch in den Historien." [4]) Tieck sah also bei Shakespeare die Erfüllung aller seiner Ansprüche nach moralischem Raum, nach Sinngebung durch eine höhere Ordnung, nach Notwendigkeit, nach Symbol, nach lebendiger Geschichte — alles, was er an Schillers Wallenstein vermißte. Was Wallenstein durch Schillers Motivation (nach Tieck) geworden ist, haben wir schon gesehen. Was Wallenstein hätte werden können, liegt klar in Tiecks Ansprüchen. Warum Wallenstein durch Schiller so und nicht anders motiviert worden ist, „weil Schiller den Charakter seines Helden etwas dunkel und ungewiß gefunden habe" [5]), das wird zwar als Bestreben anerkannt, aber als Motivation in aestheticis verworfen.

Wohin in anderem Betracht die Sinngebung der Geschichte durch den Dramatiker führen könne, erwies Tieck anläßlich seiner Rezension eines bayerischen Ritterdramas in einem Seitenhieb auf einen Historiker: „Spotten wir nicht über jene Dichter, die noch immer nicht ganz unter uns ausgestorben sind. Wissen doch manche gelesene und berühmte Geschichtsschreiber sich auch nicht die großartigen Welthändel verflossener Tage anders als durch engherzige Beschränktheit mit parteiischer Vorliebe zu erklären: Gibt doch auch ein Sismondi jedem Kaiser unbedingt gegen jeden Papst Recht, welches der weltliche Monarch freilich sofort wieder einbüßt, wenn er sich mit den freien Ständen in Kampf einläßt, mögen übrigens die Umstände, die Aufforderungen sein, welche sie nur immer wollen." [6]) Handelt es sich für Tieck um eine parteiische Fälschung, so über Tieck hinaus um die Berechtigung jeder Sinngebung des Geschichtlichen über-

[3]) Ebenda, S. 42.
[4]) Ebenda, S. 33.
[5]) K. Sch. III, S. 45.
[6]) K. Sch. III, S. 75/76.

haupt. Hierher gehört das persönliche Verhalten Tiecks selbst, der mit allem, was er je über Shakespeare, Kleist, Deutsches Mittelalter, Geschichte, Klassik und Romantik usw. gesagt hat, wie jeder Kritiker und Historiker von Rang Sinngebungen und, als Literat, Proklamationen vollzog. (— Darunter fällt namentlich, was er für sich als Romantik in Anspruch genommen hat. Als bewußte kritische Absicht, beispielsweise als Stilmerkmal, kommt sie für den Dramaturgen Tieck gar nicht in Betracht — wir nehmen sie nur auf als unbewußt kritische Tendenz.) Aber die Sinngebung der Geschichte selbst unterliegt für uns keiner Frage der Berechtigung mehr, wenn wir Tiecks eigenen Maßstabes für das historische Drama eingedenk sind: Voraussetzung ist das lebendige Erlebnis der Geschichte als einer lebendigen Macht, ausgedrückt als Bekenntnis zur Geschichte durch Gestalt und Werk; alle Mittel unterstehen dem Gesetz der dramatischen Wahrheit; endgültiger Wert kommt dem historischen Werke zu, wenn Erlebnis und Gestaltwerdung so stark sind, daß sie selbst Geschichte machen.

7. Kapitel.

Das Drama im sinnlichen Raum.

„Hat also die dramatische Poesie selbst nun ihre eigene Wahrheit, so auch das Theater und die Schauspielkunst.“ [1]) Aus Tiecks Maxime ergeben sich für uns, die wir an der Kritik Tiecks die lebendige Einheit von Theater und Drama betrachten, folgende Fragestellungen: 1. Inwiefern wird die Wahrheit des Theaters, d. h. der szenischen Sichtbarmachung, durch die Wahrheit des Dramas bedingt, und welches ist ihre wechselseitige Wirkung? 2. In welchem wirkenden Verhältnis befinden sich die an der Sichtbarmachung beteiligten oder sie voraussetzenden Faktoren — Bühnenhaus, Bühnenform, Bühnenbild, Arrangement, Kostüm und (um seiner entscheidenden Bedeutung willen Gegenstand gesonderter Behandlung) Schauspieler zur Dichtung? Beide Male können wir mit Tieck prägnant antworten: 1. Alles in der Aufführung sinnlich Sichtbare bestimmt sich durch die Gestaltwerdung der dichterischen Schau in der Dichtung selbst, d. h. alle bühnenmäßigen Mittel — Requisiten, Flächen, Architekturen, Höhen- und Tiefenverhältnisse, Kostüme usw. — sind vom Dichter schon in seine Charaktere und Verse „hineingedichtet“ [2]), und empfangen ihre Wahrheit von der poetischen Wahrheit. 2. Alle bühnenmäßigen Mittel sind wie der Schauspieler Diener am Kunstwerk, Mitspieler, nicht selbständige Folie; der Zusammenhang ist zu wahren; die wirkende Einheit aller ist das Ziel. „Solange Dekoration, Kleidung, Mimik, Tanz, ja Gaukelei nur das Schauspiel erhöhen, es nicht unterdrücken, sind alle diese Dinge zu loben.“ [3])

---

[1]) K. Sch. IV, S. 19.
[2]) K. Sch. IV, S. 13.
[3]) K. Sch. III, S. 143.

„Es fragt sich nur, ob Landschaften, Tempel, Durchsichten, Gebirge und Wasserfälle wirklich selbständige Kunstwerke sein dürfen, ob sie nicht als solche schaden, und nicht geschmackvolle aber unbedeutendere Malerei, die den Zwecken des Theaters und Dichters dient, vorzuziehen sei. Ohne Zweifel. Denn der Luxus der Malerei schadet dem Schauspiel und verdrängt es von der Bühne.“ [4])

Von den Maximen aus erhält alles, was Tieck als Tendenz im Einzelnen formuliert hat, Geltung als Zusammenhang oder Widerspruch; das bezieht sich namentlich auf den Sonderfall (auf den fast ausschließlich Tiecks praktische Tendenzen gerichtet sind) eines Versuchs, die einer sinngemäßen Shakespeare-Inszenierung zugrundeliegenden Prinzipien aufzustellen. „Denn wie gesagt, das Bühnengerüst selbst war beim englischen Dichter ein bedeutender und großer Mitspieler, der soviel wie nur die Besten mitwirkte.“ [5])

Dazu liegt als Ergebnis einer Spezialarbeit [6]) vor: „Inszenierung und Regie [7]) Tiecks gehen nun von folgenden Grundsätzen aus: auf die weite Ausdehnung nach rückwärts vermag er zu verzichten. Nach der Seite gibt er Raum zu, um durch groß angelegte Bildwirkung auch der erhabensten Situation in der Darstellung gerecht zu werden. Die Rückwand ist dabei als architektonisch in sich geschlossene Einheit zu denken, wodurch ein ununterbrochener großflächiger Hintergrund gewonnen wird. Die Auflösung der Fläche durch Ansichten, Türen u. dergl. ist vermieden. Die Spieler kommen und gehen von rechts und links. Gruppen werden, statt sie in der bisher üblichen albernen Dreiecksaufstellung mit der Hauptsache nach rückwärts zu schieben, in der Querlinie gegen die Mitte zu aufgebaut, kurz, die szenische Gesamtheit erscheint nicht mehr nach der Tiefe orientiert, sondern in die

---

[4]) K. Sch. IV, S. 72.

[5]) K. Sch. III, S. 174.

[6]) Erich Drach, Ludwig Tiecks Bühnenreformen, Münchener Diss. 1908. Bei Drach findet man auch den Nachweis der Quellen, die Tieck für die Kenntnis der engl. Bühnenverhältnisse zur Verfügung standen.

[7]) Regie bezieht sich hier auf das sinnliche Arrangement, nicht auf die mögliche Mitarbeit an der sprachlichen Rollengestaltung.

Breite entwickelt. («Man müßte alles sozusagen ins Profil ziehen, was sich uns jetzt en face präsentiert»...[8]). Das Bühnenbild gestaltet sich ihm zum Relief." —

Sehen wir zu, welche Geltung diesen Tendenzen hinsichtlich der nach Tieck aufgestellten Maximen zukommt. Dabei gibt sich ein Widerspruch: 1. Historisch, was das tatsächliche Formprinzip der Shakespeare-Bühne betrifft, also den historischen sinnlichen Raum. 2. Was die in Shakespeares Werk selbst einverleibte Bühnenform betrifft, also den lebendigen moralischen Raum. Wenn wir mit Gregor[9]) nach Bühnenkoordinaten definieren, dann ergibt sich für die englische Bühne ein doppeltes Koordinatensystem, wobei Vertikale und Horizontale durch die Doppelteilung der Bühne nach oben und unten ihrerseits wiederholt werden, mithin ein wesentliches Motiv über Tiecks Relief hinaus.[10]) So weit von einem historisch gegebenen formalen Bühnenprinzip. Dazu kommt als geradezu entscheidend, daß die dichterische, dem Drama, beziehungsweise den Charakteren einverleibte bühnenmäßige Gestalt oder Vor-Schau Shakespeares sowohl nach Bewegungstendenzen als nach Dimensionen den Anschauungen Tiecks völlig widerspricht: 1. Shakespeare wird durch groß angelegte Bildwirkung auch der erhabensten Situation in der Darstellung szenisch nicht erfüllt; bei Shakespeare ist alles, im Drama und in den Charakteren, in der Szene und im Monolog, im Gestus und im Vers, nicht statisch, sondern dynamisch. 2. „Shakespeare dichtet nie in der Fläche, alle seine Gestalten sind drei-dimensional. Dadurch, daß er jede Wirklichkeit in eine höhere stellt, oder an einer tieferen mißt..." „Wenn man Shakespeares Werke tief nennt, so verdienen sie das weniger um seiner Philosophie willen, als weil er tieferen geistigen Raum schafft." [11])

Wird aber Tieck auch prinzipiell widerlegt, so mag er

---

[8]) K. Sch. III, S. 173.

[9]) Gregor, loc. cit., S. 84.

[10]) Der philologische Irrtum Tiecks, was die Rekonstruktion der Shakespeare-Bühne betrifft, ist zu hinreichend bekannt, als daß wir ihn an Hand aller neuen Ergebnisse nochmals sollten aufklären müssen.

[11]) Gundolf, loc. cit., S. 80.

mit dem flächigen Arrangement der einzelnen Szene Recht behalten, natürlich nur da, wo das gegenteilige oder das doppelte Prinzip die dichterische, bezw. die schauspielerische Wahrheit zerstören. Als Tieck „Macbeth" mit Kean in der Titelrolle in Drurylane sah, war die Bankettszene vom Regisseur so unglücklich arrangiert, mit der Längsseite der Tafel nach der Tiefe zu, daß nicht nur mit der ausschließlichen Betonung der vertikalen Koordinate Shakespeares Form wiederum zerstört war, sondern auch durch die hierdurch bedingte Plazierung des Königs und der Königin die schauspielerische Wahrheit. Tieck ist in seiner Kritik überall zuzustimmen: „Die Königin saß ganz hinten, daher tief hinab... Macbeth blieb im Vordergrund... Macbeth rief seine Worte über die ganze Bühne seiner Gemahlin zu, und sie mußte ihm ebenfalls über die ferne Tafel hinüber schreiend antworten ... am widersinnigsten war es aber, daß die Königin, die alle Fassung behält, weil sie den Geist nicht sieht, aus ihrem fernen Thron dem Gemahl laut über alle Gäste hinweg zuschreien mußte, er möge sich doch in Acht und auf die fremden Gäste Rücksicht nehmen, er solle ein Mann sein, das Gespenst, das er sehe, sei ein ebenso luftiges Nichts, als jener phantastische Dolch, den er in jener Mordnacht erblickt habe... Kleinigkeiten! wird mancher denken. Sie sind es aber nicht, wenn durch sie das große Werk eines Dichters geradezu entstellt und albern gemacht wird." [12]) Aber gerade für Macbeth als Ganzes ist eine flächige Bühnengestaltung völlig ungenügend, mehr als bei einem anderen Stücke Shakespeares, aus Gründen, welche namentlich die elementare Gestaltung der Umwelt (die nicht als malerischer Prospekt, sondern als allseitige räumliche Atmosphäre, als lebendige Gestalt und Gewalt auftritt) durch Shakespeare betreffen.

Im Raum wirkt der Schauspieler, wirkt mit allem Sichtbaren, mit Geste, Maske und Kostüm [13]) unter dem Gesetz der Wahrheit. Ob nun das Kostüm nach Maßgabe der historischen Wirklichkeit oder mit Verselbstung um des sinnlichen

---

[12]) K. Sch. IV, S. 356 f.

[13]) K. Sch. IV, S. 13 ff.

Apparates willen behandelt wird, beides widerspricht den ästhetischen Gesetzen. Das erste bezieht sich auf die Differenz zwischen Lebensechtheit und Kunstechtheit, das zweite betrifft am stärksten den modischen Ungeschmack. „Es gibt mit einem Wort ein Theaterkostüm, wie es ein Maler- und Bildhauerkostüm gibt; von diesem wird der verständige Schauspieler nur wenig abweichen, um dieses oder jenes Volk, oder einen scharf gezeichneten Charakter zu nuancieren. Diese Modifikationen werden aber auf einem allgemeinen Elemente ruhen, auf einer poetischen und malerischen Theatertracht, die in solchen Hüten, Mänteln, Wämsen und Stiefeln vielleicht niemals so getragen wurde... Weg also mit allem, was das Auge beleidigt oder den Spieler hemmt! Jene Helme mit Greifenflügeln, von denen wir noch vor 20 Jahren nichts wußten, jene langen Ärmel, jene Mäntel mit hohem Kragen, sie mögen verschwinden, so wie alle die falsche Gelehrsamkeit... die auf das Theater gar nicht hingehört... Wie macht es denn der Dichter?" Wie wir es formuliert haben: Alles in der Aufführung sinnlich Sichtbare bestimmt sich durch die Gestaltwerdung der dichterischen Schau in der Dichtung selbst. An einem einzigen Beispiel: „Darum hatte auch Madame Favart, als sie die Poschen und langen Handschuhe als Bauernmädchen ablegte, gewiß Unrecht, Holzschuhe anzuziehen, und mich wundert, daß der Mann diese Übertreibung der Natur duldete, da er doch recht gut wissen mußte, daß er dergleichen Schuhe in seine naiven, koketten und lüsternen Verse nicht hineingedichtet hatte." — Was am kostümlichen Detail von Tieck als geschmäcklerisch oder übertrieben, als ungenügend oder um seiner selbst willen überbetont, beschrieben oder mißbilligt wurde: alle faßlichen und fachlichen Anweisungen, was am Gegenstand technisch zu ändern sei, kommen für uns, die wir uns mit den Prinzipien befassen, nicht in Frage. Als Prinzip steht fest: 1. das Kostüm erhält sein Gesetz nach den Begriffen der Kunstwahrheit; 2. es diene dem Schauspieler, anstatt ihn zu übertrumpfen.

(Anm. Für Tiecks Anschauungen von der Dekoration ist in Betracht zu ziehen, daß es sich immer noch um Vor-

stellungen bei erleuchtetem Bühnenhause handelte. 1825 rügt Tieck, der Saal sei etwas zu finster gewesen.[14]) Nach einem uns zur Verfügung stehenden Zeugnis Stendhals[15]) war der Zuschauerraum der Mailänder Skala schon 1817 verdunkelt.)

[14]) K. Sch. IV, S. 60.
[15]) Stendhal, Rome, Naples et Florence en 1817.

8. Kapitel.

Schauspieler und Schauspielkunst.

An der Kritik des Schauspielers und der Schauspielkunst hat der Kritiker Maß und Berechtigung seiner unmittelbaren praktischen Zugehörigkeit zur schöpferischen Gemeinschaft des Theaters am stärksten zu beweisen. Die ästhetischen und psychologischen Voraussetzungen, unter denen er die Existenz des Schauspielers anerkennt, die dem Handwerklichen des Schauspielers selbst entnommenen technischen Fähigkeiten, mittels derer allein er zu einer einzelnen Leistung Förderndes zu sagen haben wird, entscheiden bei einer Fraglichkeit seiner eigenen Berechtigung ebenso sehr als bei der Abschätzung des Einflusses, den man ihm zugestehen will. Praktische Kritik ist als entscheidend ebensowenig voraussetzungslos denkbar als spekulative ohne die Konsequenz technischer Verständigung: jene, weil sie, ohne das Maß einer idealistischen Mitte allen Beziehungen unterworfen, nie einen absoluten Standpunkt einnehmen kann; diese, weil sie bei solcher Haltung die trotz allem für das Theater wichtigste Erscheinung des Schauspielers gar nicht einmal erreichen wird.

Wenn die Behauptung von der Kontinuität der Kritik Tiecks auch angesichts des neuen Themas Gültigkeit behalten soll, so ist im Wesentlichen seine Stellung zur Schauspielkunst auf den Zusammenhang absoluter und praktischer Anschauungen und Forderungen zu erproben. An den Schnittpunkten beider sind die verbindenden Maximen aufzustellen, und auch nur diese; ebensowenig als Absicht und Ergebnis der kritischen Tätigkeit Tiecks diesen wie jeden anderen Gegenstand in einem einzigen Zusammenhange erledigt haben, ebensowenig

kann es die Aufgabe der descriptiven Theaterwissenschaft überhaupt sein, aus der Hinterlassenschaft des Kritikers ein handliches Kompendium der Schauspielkunst bis ins Einzelne und Kleinste zu rekonstruieren.

„Triumph und Unglück des mimischen Künstlers ist, daß der Augenblick sein gelungenes Werk so vor unseren Geist und die Sinne hinstellt, wie es keine andere Kunst vermag und daß sich von der Herrlichkeit nichts festhalten und aussagen läßt, sondern nur noch die Erinnerung elegisch sich den Genuß zurückrufen kann.“ [1]) Dieser knappe Satz Tiecks schließt in Wahrheit alles in sich ein, was über das Wesen der Schauspielkunst als Kunst zu sagen ist. Wir halten zunächst zweierlei fest, ohne durch Antizipation späterer Darlegungen dem Gang der näheren Untersuchung vorzugreifen: Tieck charakterisiert das Unglück des mimischen Künstlers entscheidend mit dem Mangel des bleibenden Werks, ohne sich andererseits der daraus resultierenden Folgerungen deutlich bewußt zu werden.

Aufgabe, Berechtigung und Raum verbieten dem Dissertanten, aus einem noch so ausgebreiteten Material sich zu einem Begriff der Schauspielkunst als Kunst selbständig zu entscheiden, noch dazu, wo weder die Philosophie noch die Praxis diese schwierige Frage bis jetzt haben endgültig schlichten können; er hat nichts anderes zu tun, als die vorhandenen Theorien in der gegebenen Verhältnissetzung zu Tieck wissenschaftlich-sachlich darzustellen. Dabei ist es notwendig, sich stets zu vergegenwärtigen, von welcher Seite das Gegebene herrührt; stets haben sich am heftigsten zu unserem Thema die mit ihren Lebensinteressen unmittelbar daran Beteiligten geäußert, für die es selbstverständlich war, die Schauspielkunst als den übrigen Künsten konform und gleich-

---

[1]) K. Sch. III, S. 75. A. a. O. (K. Sch. IV, 339): „Dies ist das Große der Bühnenkunst, daß sie etwas ausrichten kann, eine so ungeheure Wirkung erregen, daß uns im Moment die Erinnerung an jeden andern Kunstgenuß schwach und wie ein Schatten erscheint. Freilich geht ihr Erzeugnis auch selbst wieder spurlos wie ein Schatten vorüber, und ein ungenügendes Andenken an die großen Momente des Genusses und der Entzückung erfüllt uns mit Wehmut, denn kein Denkmal kann der Bewunderer diesen entflohenen Erscheinungen setzen, weil keine Worte genügen, und

wertig darzustellen. Über die Festsetzung der Gleichwertigkeit hinaus ist ihre Entscheidung noch weit anspruchsvoller: es handelt sich ihnen darum, der Schauspielkunst ebensoviel Werkhaftes zuzuerkennen, wie allen anderen Kunstgattungen, kurz, die Schauspielkunst an dem reinen Begriff der Kunst mit Berechtigung zu messen. Tieck gehört mit seinem Anspruch zu ihnen, da er trotz der Verneinung eines wesentlichen Charakters der Kunst, des dauernden Werkes, an der Gleichberechtigung mit allen anderen Künsten festhält.

Solger hatte keine Muße, sich damit auseinanderzusetzen; indessen läßt die Entschiedenheit seiner strengen Begriffsbildung den Schluß zu, daß noch weniger als anderswo hierin Neigung bei ihm bestanden habe, dem Schauspieler Konzessionen zu machen. Rufen wir nochmals Lotze an, so erhalten wir auch da eine klare Antwort: „So wie kleine Gemeinden und große Staaten von demselben Prinzip der Sittlichkeit und des Rechts durchdrungen sein sollen, gleichwohl aber jene wegen der Beschränktheit ihrer Aufgaben und Mittel niemals diesen zugerechnet werden können, so werden Gymnastik und Tanz, schöne Gartenkunst und Feuerwerkerei, Toilettenkunst und Mimik zwar immer Territorien nach amerikanischem Ausdruck sein, in welchen ästhetische Gesetze gelten, aber niemals werden sie Anspruch darauf erwerben, unter die Reihe der stimmfähigen Staaten aufgenommen zu werden.“ [2]) Es war vielleicht natürlich, diesen Vergleich „besonders unpassend gewählt“ zu nennen [3]), aber ganz ungerecht-

---

keine Beziehungen das kenntlich und deutlich charakterisieren können, was der hingerissene Zuschauer gesehen und gehört hat.“ Iffland: „Sein Kunstwerk geht dahin wie das Lächeln über das Gesicht des Menschen.“

Schiller: „Denn schnell und spurlos geht des Mimen Kunst,
Die wunderbare, an dem Sinn vorüber,
Wenn das Gebild des Meißels, der Gesang
Des Dichters nach Jahrtausenden noch leben.
Hier stirbt der Zaubrer mit dem Künstler ab,
Und wie der Klang verhallet in dem Ohr,
Verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung,
Und ihren Ruhm bewahrt kein dauernd Werk.“

[2]) Lotze, loc cit., S. 145 ff.

[3]) Lorenz Kjerbüll-Petersen: Die Schauspielkunst, Untersuchungen über ihr Wirken und Wesen, Stuttgart 1925, S. 16 ff.

fertigt, die folgenden Deduktionen Lotzes zu verschweigen und durch eine Aufzählung der künstlerischen Tendenzen der Schauspielkunst vollgültig ersetzen zu wollen. „Ästhetische Kasuistik dieser Art scheint mir passender den Gegenstand geselliger Unterhaltung als den der Wissenschaft zu bilden.“ [4]) Was Tieck und Solger als eines der Grundgesetze der dramatischen Kunst und Wahrheit gebildet haben, ist für Lotze Prinzip der Kunst überhaupt: Äußerung mit innerer Notwendigkeit, ohne Willkür, ohne daß die Notwendigkeit erst herbeigeführt werden muß: „Angeborene Anmut der Bewegung, der ausdrucksvolle Schrei des Schmerzes, bezeichnende Geberden der Freude und des Entsetzens sind Wirkungen der Natur in uns; Kunst werden sie erst, wenn sie nicht mit vorgezeichneter Notwendigkeit unwillkürlich aus dem Zusammenhang unseres Wesens entspringen, sondern von der Seele zum Ausdruck eines inneren Zustandes mit freier Tätigkeit wiederholt und benützt werden. Diesen Unterschied hat Schleiermacher ausführlich und scharfsinnig erwogen; wir folgern aus ihm, daß die weit verbreitete Gewohnheit, alle Wirkungen auch der äußeren Natur als Kundgebungen einer unbewußten Kunsttätigkeit anzusehen, eine wichtige Differenz vernachlässigt.“ Wenn auch ein Mensch Schauspieler mit existentieller Notwendigkeit werden kann, so ist doch Lotze beizupflichten, daß seine jeweilige Äußerung mehr mit Willkür gemein hat, als mit jener ursprünglichen freien Notwendigkeit. Lust und jedesmalige Neigung des Schauspielers spielen bei diesen Gelegenheiten nach der äußeren Unfreiheit erst die zweite Rolle. Schließen wir auf Tieck zurück, so ist um des Zusammenhanges willen zu bedauern, daß der einmal von ihm scharfsinnig behandelte Begriff der Notwendigkeit angesichts einer anderen Gattung der „Kunst“ nicht mehr angewendet wurde.

Die Differenzen wirken sich noch stärker aus, weil man (nach Lotze) von jedem Künstler Objektivität der Anschauung und Darstellung verlangt, genauer: Objektivation im Werk. Objektivität der Anschauung ist das erste; Werk das zweite. Was hier Anschauung genannt wird, heißt bei Solger und Tieck Ironie; Ironie ist die reine Anschauung des Unendlichen,

[4]) Lotze, loc. cit., S. 145.

der Idee. Gibt man wieder zu, daß der ideale Fall des Schauspielers innerhalb seiner Berufsmission, innerhalb der einzelnen Interpretation der dichterischen Vorlage sich selbst zur Idee in Beziehung setzen soll, so wird man doch auch erkennen, daß dieses Verhältnis nicht ursprüngliche Schöpfung ist, nicht aus erster Hand, daß wieder die Notwendigkeit, die dazu führt, nicht der ursprünglichen des Dichters vergleichbar sein kann, vielmehr jener herbeigeführten, zu der das Motiv der Zweckabsicht hinzukommt. Wenn Devrient in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst [5]) Shakespeare zitiert, der aus Novellen seine Dramen gemacht habe, so ist gerade dieses Beispiel am wenigsten geeignet, „den reproduzierenden" Dichter mit dem reproduzierenden Schauspieler vergleichbar zu machen; denn bei der Umformung der Novelle zum Drama ist für Shakespeare von größter Wichtigkeit gerade die ganz ursprüngliche Anschauung der Idee, ihre völlige Neuerschaffung, die Belebung des Stoffes mit dem Geist, Sinngebung und sphärische Stufung; das ist, was die Vorlagen Shakespeares von seinen Dramen grundsätzlich unterscheidet. Die Anschauung der Idee durch den Schauspieler (in Solgers und Tiecks Ironie), die Interpretation auf der Bühne bezieht sich nicht auf eine noch immanente Idee, sondern gerade auf eine schon geformte; was den Schauspieler vom Nichtkünstler, vom Laien (von dem man doch nicht wird sagen wollen, er schaffe durch die Anschauung der dichterischen Idee selbständige Kunst) unterscheidet, ist lediglich die (Technik voraussetzende) Interpretation.

Objektivation im Werk war die zweite Forderung. Wenn schon die hartnäckigsten Verteidiger der Schauspielkunst zugeben müssen, daß des Schauspielers Talent zur Distanz (= Ironie), zur reinen Objektivität nicht eben sein stärkstes sei [6]), womit wollte man erst argumentieren, wenn der Begriff des Werks untersucht wird? Daß der Schauspieler, der keine selbständige Idee schafft, auch nicht selbständiges Werk schaffen kann, ist nur die notwendigste Folgerung: „Und

[5]) Leipzig 1848/61, IV, S. 187.

[6]) Kjerbüll-Petersen, loc. cit., S. 21: „Eine subjektive Objektivität, um ein gelegentlich geprägtes Paradox zu gebrauchen, stellt noch den günstigsten Fall dar."

doch ist nur das ein wahres Theaterspiel, wenn selbst die schöpferische Phantasie des Zuschauers, der mit dem Gedichte innig vertraut zu sein wähnt, durch neue Entdeckungen überrascht wird, wenn das Ganze, sowie einzelne Szenen und Stellen dem Kenner in ein neues überraschendes Verhältnis treten, wenn bei der Wiederholung auch das Alte, vorher Unbeachtete in frischer Bedeutung sich erhebt, mit einem Worte, wenn das Spiel zu einem wahren, für sich lebenden Kunstwerke erhoben wird.“ [7]) Mit besonderem Lob bedachte Tieck hier die Fähigkeit des Schauspielers, einzelnen Szenen und Stellen eine selbst den mitschöpferischen Zuschauer überraschende neuartige Bedeutung zu unterlegen. Schöpferisch innerhalb des Theaters ist der Zuschauer (d. h. die Masse der Zuschauer) schon durch die Spannung, die er dem zu erwartenden Kunstgenuß entgegenbringt, die die Magie des Theaters miterzeugt, die auf den Schauspieler als Fluidum überspringt; schöpferisch ist er, in Tiecks Sinne, noch mehr, wenn er über die Spannung hinaus die Idee zu erkennen sucht, die der Schauspieler interpretieren soll. Er ist also, wenn auch im Stummen, selbst Interpret. Wird er durch neuartige Bedeutung überrascht, so kann er füglich die Frage nach Echtheit und Fälschung erheben; die vielfältigen Deutungsmöglichkeiten des Schauspielers, die Tricks, die Überraschungen, sprechen nicht eben sehr für sein absolutes, objektives Kunstschaffen, auch wenn man einschränkend bemerkt, daß der Dichter nach Tieck [8]) in vielen Fällen sich mit der Andeutung zu bescheiden liebt. Jedenfalls war es unvorsichtig von Tieck, aus origineller Deutung und Überraschung „mit einem Worte“ ein selbständiges Kunstwerk entstehen zu sehen, und er widerrief sich doppelt, als er über die vielfältigen Ausdeutungsmöglichkeiten der Musik in Bestürzung geriet: „Wie steht es aber um die Musikwerke, wenn selbst die klassischen und von trefflichen Meistern eingerichteten so verschieden erscheinen können?“ [9]) — doppelt, weil er als Merkmal des musikalischen Kunstwerks die der Schöpfung des Schauspielers mangelnde Fixierbarkeit ergänzte: „Und

[7]) K. Sch. III, S. 72.
[8]) K. Sch. III, S. 5.
[9]) K. Sch. IV, S. 90.

doch hat die Musik mehr bestimmende und bedingende Zeichen als irgendeine Kunst.“ [10])

Wir befinden uns in der unmittelbaren Nähe Tiecks, wenn wir Devrient [11]) diese Gedankengänge fortsetzen lassen. Devrient ereifert sich, je weniger dauernde und selbständige Dichterwerke hervorgebracht worden seien, desto heftiger habe man die Selbständigkeit der Schauspielkunst angefochten. Man nenne sie eine reproduzierende Kunst, weil sie ihre Produktion auf ein fertiges dichterisches Kunstwerk gründe, und wolle sich nicht erinnern, daß ein Drama auf dem Papier nur ein halbfertiges Kunstwerk sei — Goethe habe in seinem Alter sogar gesagt, es sei nichts —, ferner, daß die Dichtkunst ebenfalls fertige Dichtwerke anderer Form reproduziere (folgt angeführte und kritisierte Zitierung Shakespeares), daß aber dadurch die Schauspielkunst eher an Wert gewinnen als verlieren müsse, weil sie in gewissem Sinne schon fertige Kunstwerke zu ihrem Stoffe nehme. Man habe vergessen, daß die Schauspielkunst dem Gedichte ein völlig neues Leben, ein sinnlich selbständiges gebe, mit Kunstmitteln, welche ganz außerhalb der Dichtkunst (!!) [12]) liegen, daß sie ein anderes Kunstwerk daraus mache, von anderer Natur, andern Bedingungen, andern Wirkungen. — Das Wesentliche, was der Freund, Interpret und Herausgeber Tiecks damit sagen will, konzentriert sich in die Behauptung von der Unfertigkeit des Dramas als Kunstwerk; nicht etwa des Buchdramas, das weder Absicht noch Eignung zur Aufführung bestimmen; Devrient macht keinerlei Einschränkungen: von seinem Vorwurf wird jegliches zur Aufführung geeignete oder bestimmte Drama betroffen. Tieck war hier in der Methode, sich ohne genügende Beweisführung auf heftige Meinungen festzulegen, durchaus der Lehrer Devrients. Es ist wiederum vorzuziehen, die Wissenschaft zu hören, die uns den Werkbegriff zu deduzieren willens und imstande ist. „Kunst liegt erst dort vor, wo eine wirkliche Fixierbarkeit im Kunstwerke vorliegt. Aber wir haben bereits bemerkt, daß es Zwischenstufen zwischen Spiel und Kunst gibt. So steht z. B. der Tanz dem Spiele sehr

[10]) Ebenda.

[11]) Devrient, loc. cit.

[12]) cf. S. 44 ff. der vorliegenden Arbeit.

nahe, und die Sprache bezeichnet ja auch die Kunst des Mimen und des reproduzierenden Musikers als Spiel, wohl darum, weil das Eigentliche dieser Künste nicht fixierbar ist. Ich meine dabei natürlich das, was die Schauspieler oder die Sänger zu der Dichtung oder dem Tonwerk hinzugeben, also das spezifisch Mimische oder Darstellende. Kunst im höchsten Sinne sind nur Künste, die dauernde Werke liefern, also die Ton- und Dichtkunst und die verschiedenen Augenkünste." [13]) Die mögliche Bestimmung des Kunstwerks hat mit seiner Vollendung als Kunstwerk nichts zu tun. Altarbilder verlieren nicht ihren Wert als abgeschlossene Kunstwerke, wenn sie an ihrem ursprünglichen Bestimmungsort nicht mehr gezeigt oder der Sichtbarkeit überhaupt nicht mehr zugänglich gemacht werden. Das Tonstück ist in der Partitur vollendet, für den Kundigen les- und genießbar, bevor es erklingt, bevor seine Idee durch den nachschaffenden Musiker interpretiert wird. Schon in der Handschrift ist das Drama Kunstwerk, „und so ist auch die Aufgabe des Schauspielers nicht: ein neues Kunstwerk zu schaffen, sozusagen zu Ende zu bringen, was dem Dichter nicht in Beschränkung seiner Möglichkeiten gelingen wollte. Ein Kunstwerk ist einmalig, ist, in seiner Tendenz, unzerstörbar, also — prinzipiell — zeitlos; der Schauspieler schafft, in der Tendenz, für den Augenblick, für die Zeit, für ein konkretes Publikum, d. h. er ist, wenn auch im selbständigsten Sinn, Interpret des Kunstwerks, nicht Kunstschaffender".[14]) Indessen bleiben von diesen Einwänden stets unberührt und unbestritten die ursprünglich künstlerischen Begabungen, um derentwillen erst die Interpreten, die Diener am Kunstwerk, möglich und bejahenswert sind, die künstlerisch intuitiven Fähigkeiten, mittels derer allein es nicht nur möglich wird, die im Werk beruhende, in der Phantasie des Dichters schon einmal vollzogene Sichtbarmachung und ihre Mittel wieder zu erkennen, sondern auch nach außen sinnfällig zu machen. Solcherlei Dispositionen führen noch nicht zum selbständigen Kunstwerk, jedoch werden sie als alles das, das man gemeinhin Talent und Auffassung nennt, innerhalb der Interpretation sichtbar.

---

[13]) Richard Müller-Freienfels: Psychologie der Kunst, Bd. 1, S. 16.
[14]) Hermann Kasack, Der Schauspieler, in „Die Neue Bühne", Dresden 1920, S. 30.

Unter den trotzdem immer wieder aufgezählten Merkmalen, die für die Dauerhaftigkeit des mimischen Kunstschaffens bezeichnend sein und ersetzen sollten, wozu die deduktive Methode nicht imstande war, befindet sich die Tradition. Die Verhältnissetzung von Tradition und Kunstwerk, insofern man jene für dieses als Beweisgrund genommen haben wollte, ist in der Ästhetik der Schauspielkunst auch eine neue Erfindung.[15]) Wichtiger, ergebnisreicher und wissenschaftlicher scheint uns, die Tradition mit der Nationalität in Zusammenhang zu bringen, und beide als artbildend für Stil und Schule anzusehen, wie es Tieck getan hat. Abgesehen davon, daß auf diesem Wege schließlich noch Einigung und klare Entscheidung erzielt werden kann, liegen gerade hier die Möglichkeiten einer Synthese allgemeiner und fachlich praktischer Kritik, die Tieck verdienstvoll genug durchgeführt hat. „Ungefähr von 1770 bis 1790 kann man als die goldene Zeit unserer Schauspieler bezeichnen . . . Dazumal, obgleich Ekhof im Anfang dieser Periode starb, wurde das Theaterspiel, hauptsächlich durch Schröder festgestellt, welches wir das deutsche nennen müssen.“ [16]) Die Voraussetzungen, die Tieck zu seiner Definition führen, sind weit umfangreicher, als sich zunächst annehmen läßt. Sie sind undenkbar ohne die Bemühungen Lessings, undenkbar ohne die immer und immer von Tieck selbst angestellten Untersuchungen über Nationalität und Drama. Wenn Tieck nirgendwo eine Scheidung nach Stilbegriffen gelingen wollte: die Untersuchungen über die nationalen Charaktere des Dramas haben ihn veranlaßt, die Kunst der Bühne (soweit der Schauspieler damit gemeint ist) stilkritisch zu betrachten. Das ist gerade der Ort, wo bei ihm die allgemeinen und die technisch speziellen Gesichtspunkte zusammenfallen, weil die nationalen Allgemeincharaktere als art- und stilbestimmend für die mimische Gestaltung angenommen werden. „So wie das englische Theater sich bildete, entwickelte und vollendete es seine Tragödie, die jenen Insulanern, wie uns, wohl immer zum Vorbilde dienen wird. Leidenschaft, Wahrheit, Tiefe wollen erheben und erschüttern und drängen die Rhetorik in den Hintergrund, ver-

---

[15]) Kjerbüll-Petersen, loc. cit.

[16]) K. Sch. III, S. 231.

schmähen jene konventionellen und schon fertigen Phrasen für Leidenschaft und Größe, und suchen nicht nur im Natürlichen, sondern selbst im Humor, ja zuweilen im Komischen Hilfe, um das Gemälde recht treu und ergreifend zu machen. Sowie die Deutschen sich besinnen lernten, suchten sie sich diese Formen anzueignen, und selbst in allen Verirrungen und Entstellungen blickt dies Bestreben durch, welches ohne Zweifel ein echtes und nationales ist. Immer ist auch die Kunst des Schauspielers diesem Geiste gefolgt“[17]), d. h. immer sind die präzisierten Merkmale des nationalen Dramas, Leidenschaft, Wahrheit und Tiefe an Stelle des rhetorischen Moments, und so fort, und die der nationalen Schauspielkunst ein und dieselben gewesen. „Die wahre Rezitation, das echte Sprechen im Lustspiel wie in der Tragödie, welches jenen sich immer wiederholenden Tonfall nicht kennt, der in dieser scheinbar künstlichen Deklamation sie in falschen übeltönenden Gesang verwandelt, diese Rede steht dem schwülstigen Aufblasen und Festhalten einzelner Worte und Phrasen, ohne welche die französische Tragödie nicht fertig werden kann, ebenso fern, als jener klappernden gemeinen Nüchternheit, durch welche uns so manche deutsche mißratene Schauspieler verletzen. Gewiß ist die schwerste Aufgabe, immer nur zu sprechen und doch der Sache angemessen, stets würdig, ausdrucksvoll, in jedem Seufzer, im leisesten wie im stärksten Tone des Gefühls, die Dichtung, die Leidenschaft reden zu lassen. Die Deklamation, auch die blendendste, ist bei weitem leichter zu erschwingen. Dies Kämpfen eines gewissen Singsangs mit der echten Sprechweise, indem bald dieses, bald jenes auf eine Zeit den Sieg davontrug, ist die Geschichte aller neueren Theater. Baron wie Garrick wurden dadurch berühmt, daß sie auf mehrere Jahre den falschen Gesang verbannten und die Natur wieder einführten.“[18])

Tieck legt sich die Frage vor, ob die französische Bühne ihrerseits in Wahrheit nationalen Bedingungen unterstehe, und von seinem Zweifel wird mitbetroffen die Kunst der Bühne, bezw. die mimische Gestaltung; wo er aber die Voraus-

---

[17]) K. Sch. III, S. 68.
[18]) K. Sch. III, S. 232.

setzungen für das deutsche Nationaltheater als gegeben und umrissen annahm, somit auch die Stilbedingungen für deutsches Theaterspiel, scheint ihm das Gleiche ohne die Voraussetzung einer politischen Regeneration für Frankreich durch gelehrte Kämpfe nicht entscheidbar — immerhin eine These, die bei der älteren und bestimmenderen französischen Tradition historisch und stilkritisch wohl bedenkenswert gewesen wäre, hätte es Tieck nicht vorgezogen, der Erörterung auszuweichen.[19]) Allzubald aber stellen ihn die neueren Beispiele vor die Aufgabe, auch die Dauerhaftigkeit der deutschen Tradition in Frage zu stellen: „und ist nicht eine Zeit möglich, wo alle Tradition untergegangen sein kann?“ [20]) — Denn ebensosehr als seine Kritik die dramaturgische Überlieferung zu bewahren und fortzusetzen bestrebt ist, ebensosehr fühlt sie sich immer und immer genötigt, auf die Wurzelschäden des nationalen Theaterspiels hinzuweisen und sie durch Lehre und Erinnerung zu heilen. Tiecks Kritik entsteht an einem Scheidepunkt der schauspielerischen Entwicklung, wo „jene alte große Schule unserer deutschen Schauspielkunst“ in ein-

---

[19]) K. Sch. III, S. 68. Eine Erörterung nach Stilgesetzen fehlt zwar im Ganzen, nicht aber im einzelnen Falle. „Frage ich mich nun“, sagt Tieck K. Sch. IV, S. 68 angesichts der Schauspielerin George, „ob dieses Spiel die wahre echt französische Tragödie ist, ob Racine oder Corneille, oder irgendein Dichter seine Verse dichten konnte, um sie auf diese Weise deklamieren zu lassen, so muß ich mir das bestimmteste Nein antworten. Absicht und Sinn der französischen Tragödie, ihre Bedeutung und ihr Wesen müssen auf diesem Wege völlig zugrunde gehen, und sollte diese wunderbare Virtuosität allgemein beliebt werden, so müßte man ohne Zweifel ganz neue Gedichte für diese Schule erfinden. Das Gehaltene, Würdevolle der französischen Manier, die Ruhe, selbst Kälte in der Leidenschaft, ein Strom schöner Worte, wo die Prosa oft bedeutender wäre, das Konventionelle der Gesinnung, der moderne Anstand, die Galanterie und Süßlichkeit, alles ist im völligsten Gegensatze gegen diese Art, das Gedicht darzustellen. Diese Virtuosität, die man allerdings eine vollendete nennen muß, nähert sich wieder jenem unglücklichen pantomimischen Stile in den widerwärtigsten Dramen, entfernt sich ebenso weit von der konventionellen Grazie und Majestät des französischen Theaters, als von der Wahrheit der Natur, und gibt uns dessen ungeachtet, indem sie unbedingt in die Verkehrtheit stürzt, eine Ahnung und Anschauung von jener Herrlichkeit der griechischen Tragödie, die freilich weder wie Goethe, Schiller, Shakespeare, noch wie Racine und Corneille gespielt und gesprochen werden darf.“

[20]) K. Sch. IV, S. 90.

[21]) K. Sch. III, S. 65.

zelnen Repräsentanten — wie etwa Esslair [21]) — noch lebendig ist und schon zerstört und ersetzt durch andere und neuere Schulen — wie etwa die Ifflands: „Iffland, der sich schon wieder der französischen Art annäherte, hat durch Beispiel und Lehre jenen großen echten Stil der deutschen Darstellungsweise zuerst wieder verdunkelt und Künstelei, Zufälligkeit, ausgerechneten Scharfsinn nur zu oft an die Stelle der Wahrheit und Natur gesetzt." [22]) Die Folgen: „Jener falsche Gesang herrscht auch jetzt auf unserem deutschen Theater fast allenthalben, und die meisten Schauspieler wissen wirklich nicht mehr, wie sie Verse anders, als mit diesem unangenehmen Tonfall vortragen sollen." Was hier von Tieck als Prinzip festgehalten wurde, ist die mögliche Wechselwirkung von Schule und Stil, wechselwirkend, weil der Stil als schulbildend und die Schule ihrerseits wieder als stilbildend angenommen wird — aber über die Psychologie der Lehrwirkung wird von Tieck nichts ausgesagt. Dabei verdiente es wohl untersucht zu werden, warum z. B. Iffland in seinem Sinne erzieherisch wirken konnte, weil die Gründe bei Iffland übersehbarer als bei einem Schauspieler der anderen Gattung sind: Gründe, die ebensosehr den schauspielerischen Typus, den Iffland repräsentiert hat, den von Tieck sog. „mimischen" Typus, als Art und Form betreffen, in denen Iffland mit seinen Kollegen umzugehen gewohnt war: die einen beziehen sich auf den Umstand, daß der mimische Typus als solcher erlernbarer und im Erlernbaren der Rollengestaltung ein besserer Lehrer ist als der schauspielerische, die andern auf die historische Tatsache, daß Iffland vermöge seiner Regiefähigkeiten und Prinzipien wie kein anderer Schauspieler begabt war, an der Rollengestaltung der Kollegen kooperativ mitzuwirken — wie im letzten Falle Tiecks Schüler Devrient in den Abschnitten seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst, die Ifflands Tätigkeit am Mannheimer Nationaltheater betreffen, ausführlich und klar dargelegt hat.

Sache des Schauspielers ist, sich mit der Schule auseinanderzusetzen, Sache seiner Individualität, sie beherrschend in sich zu tragen, wobei man den Begriff Schule schon als etwas Distanzgebendes und Methodisches zu abstrahieren hat. Es ist keine andere Frage, ob das eigene Gefühl, mit dem Schauspieler das Ausgesprochene des Dichters ausfüllen, hin-

---

[22]) K. Sch. III, S. 233.

reiche und jene kalte Besonnenheit entbehrlich mache, „von welcher ältere Künstler so viel gesprochen und sie als die unerläßliche Bedingung der Kunst oben angestellt haben".[23]) Ebensosehr als für den Dichter gilt, daß höchste Begeisterung und wahrer Enthusiasmus zugleich die echte Besonnenheit und schaffende Klarheit sind[24]), ebensosehr als Solgers Ironie die seherisch entrückte Erkenntnis und die demütig untergebene Distanz bezeichnete, ebensosehr wird der Schauspieler nur durch ein gewisses Maß von Überlegenheit über seine eigenen Erfindungen zu restloser Gestaltung durchdringen. Was einen ironielosen Dichter für Tieck charakterisiert, behält auch Geltung für den Schauspieler: ist er selbst am meisten gerührt und erschüttert, „so bezwingt ihn das Gedicht, anstatt daß er es beherrschen sollte. Hieraus seine Weichlichkeit, die Unnatur seiner Charaktere, die Unmöglichkeit seiner Plane. Diese Fehler kann er aber nicht wahrnehmen, so sehr ist er leidend und selbst von seinen Werken getäuscht."[25]) Denn da das Gefühl, das den Schauspieler angesichts der Rolle überfällt, immer nur Entzündung und Auslösung ist, wäre er ohne die distanzgebende Kraft sowohl seiner eigenen Unechtheit verfallen, also weder darstellungsberechtigt noch fähig. Mit Nietzsche: „Der Schauspieler hat das Gefühl nicht, das er darstellt; er wäre verloren, wenn er es hätte."[26]). Der Vollendete löst die Widersprüche: „Wer die höchste Stufe erstiegen hat, dem wird es leicht, die scheinbaren Widersprüche, die sich nur als solche in der niedrigeren Stellung zeigen, zu vereinigen, ja dies, was das Schwerste und gewissermaßen Unmöglichste scheint, wird ihm das Leichteste und Natürlichste sein, denn es ist ja die erste und letzte Aufgabe aller Kunst."[27]) Immer wieder, wie wir im ganzen Verlauf der Betrachtung gesehen haben, taucht bei Tieck der Gedanke der notwendigen Einheit auf, den er nicht zu entbehren vermochte, sobald er sich jedesmal den Phänomenen des Dramas und Theaters, wie diesmal dem des Schauspielers,

---

[23]) K. Sch. IV, S. 79.
[24]) K. Sch. IV, S. 81.
[25]) K. Sch. III, S. 125.
[26]) Werke, Taschenausgabe XI, S. 2.
[27]) K. Sch. IV, S. 81.

von Angesicht zu Angesicht gegenüber befand, und den er ebenso oft verwarf, sobald er ihn systematisch bedenken und abstrahieren sollte. Nur „indem das Ganze mit allen seinen Teilen allgegenwärtig in seiner Seele (scl. des Schauspielers) lebt, ist seine Begeisterung so groß und über das Einzelne erhaben, daß sie jene göttliche Ruhe nicht ausschließt, die vom schaffenden Feuer durchdrungen, einzig und allein hervorbringen kann, da jene flatternde Unruhe, jene wilde einseitige Erhitzung höchstens nur zerstören kann, indem sie sich selbst vernichtet".[28]) Selbstvernichtung ist die individuelle Folge einer einseitig erhitzten, also individuell forcierten schauspielerischen Gestaltung, Aufhebung der Einheit ihr ästhetisches, Spaltung in Typen ihr gattungsmäßiges Merkmal. Der eine Typus verzerrt die Natur, indem er seine eigene Individualität übertreibt, der andere vermindert sie zufolge seiner eigenen Unkraft; jener hebt die Einheit auf, indem er nichts kennt als die Auslösung seiner willkürlichen Persönlichkeit, dieser kommt ihr nicht einmal nahe, weil er persönlich unbeteiligt ist. Zwischen beiden gestaltet der wahre Schauspieler, indem er der Gegenstand selbst wird, aber so, daß er sich nicht selbst vernichtet, indem er die Distanz, die Ironie im tiefsten Grunde beibehält.[29]) Der Übertreibende ist schon kein Schauspieler mehr, der Vermindernde noch kein Schauspieler, er ist Mime. „Der Engländer zieht richtiger eine Linie zwischen dem *player* und dem *mime*, und es ist gut, wenn die Gattungen der Kunst sich bewußtvoll scheiden, weil dadurch doch in etwas die fortschreitenden Irrtümer gehemmt werden."[30]) Ebensowenig wie der Forceur schafft der Poseur, der Proteische, der Mime künstlerische Wahrheit. Der Mime ahmt die Natur nach, aber er erschafft sie nicht neu; er gestaltet vielleicht in ungenügender Täuschung, aber nicht in himmlischer Bezauberung; er ver-

---

[28]) ebenda.

[29]) K. Sch. IV, S. 360: „Dieses Spiel, das ich meine, ist aber seiner Natur nach ein ganz verschiedenes von dem, was die Franzosen in ihren Tragödien brauchen können: wahr, einfach, von Laune und Ironie mehr oder minder gefärbt und durchdrungen, ganz das Gegenteil aller Deklamation und falschen Emphase, kein singender Vers, keine unnötigen Pausen oder Akzente."

[30]) K. Sch. III, S. 169.

wandelt sich, ohne verwandelt zu sein; er ahmt das Sichtbare nach, ohne das Unsichtbare zu ahnen oder ahnen zu lassen; die Maske, die er annimmt, wird nicht durch seine Persönlichkeit Gestalt, sie wird zufolge seiner Unkraft Gespenst.[31]) Darum kann der Mime in Wahrheit nicht Hauptperson, sondern nur Charge sein. Darum steht er nicht kraft seiner Persönlichkeit über dem Fach, sondern unter dem Fach. Darum ist er in Rollen am Platze, in denen der Dichter seinen wahren Möglichkeiten entgegenkommt: dort ist er als chargierende Person unentbehrlich. „Wenn ich den Mimen auch unter den Schauspieler stelle, ja wenn er mir auch gewissermaßen die echte Kunst aufzuheben scheint, so kann sich doch ein jedes Theater Glück wünschen, das ein solches Talent besitzt. In episodischen, schnell vorübergehenden Figuren kann es auch in Kunstwerken trefflich eingeführt werden, und Shakespeare hat es nicht verschmäht, auch für diese Eigentümlichkeit zu dichten. Alles, auf die rechte Art gebraucht, ist gut.“ [32])

Die Gefahr des großen Schauspielers ist immer die allzu große Selbständigkeit: „Hatte mit allen diesen Vorzügen und großen Eigenschaften uns der Künstler nun wirklich den Schillerschen Wallenstein gegeben, oder auch ein Gebilde eigener Imagination erschaffen, das durch innere Konsequenz und begeisterte Anschauung Haltung und Wahrheit bekommen hätte?“ [33]) — Gefahr weniger für den Schauspieler selbst, als für den Dichter. Die Gefahr der Übertreibung ist die Selbstparodie [34]), die den Dichter und den Schauspieler trifft; die Gefahr des Mimen aber ist stets, von der mangelnden Gestaltung abgesehen, die sprachliche Manier. Davon wird weniger das Lustspiel betroffen als der tragische Vers, und, innerhalb des Lustspiels, weniger der Komiker als der Spaßmacher ohne Humor, der Charakterzeichner ohne Phantasie [35]) — — insofern verstärkt der mimische Typus noch die nationale Sprachdifferenz. Nach Tieck waren die Komiker aller Länder immer einander ver-

---

[31]) ebenda.

[32]) K. Sch. III, S. 170 ff.

[33]) K. Sch. III, S. 70, zu Esslair.

[34]) K. Sch. III, S. 71, ebenfalls zu Esslair.

[35]) K. Sch. IV. S. 87.

wandter als die Tragiker, weil sie, um Charaktere zu schaffen und Lachen zu erregen, gezwungen waren, naturnäher zu gestalten.[36]) Für die Andern aber ist das tragische Pathos und der tragische Vers schon Verführung oder Hemmung: Unkraft sowohl wie Übertreibung zerstören den sprachlichen Aufbau, wenn sie ihn, statt in Perioden zu formen, nur in Silbenakzenten auseinanderfalten[37]); übertriebener Akzent und überpointiertes Spiel kommen zur Karikatur, am häufigsten bei einem gewissen mimischen Typus, der sich mit Vorliebe der Intriganten und Bösewichter annimmt[38]); Deklamation wird zu falschem, hohlem Ton, natur- und kunstwahres Tempo zu schleppender Monotonie, willkürliche Heraushebung einzelner Worte zur Vernichtung der Satz-Gestalt.[39]) Den echten Schauspielern gilt und dient der Dialog zur Interpretation der Charaktere, die Deklamatoren sprechen ihn um seiner selbst willen; der Vers wird rhetorisches bühnenmäßiges Mittel oder bloß formale Gliederung, anstatt dichterischer Leib. Die Deklamatoren und Mimen zerstören nicht allein das Zeitmaß des einzelnen Satzes, sondern auch das dramaturgische Zeitmaß des ganzen Stückes. Ihre Pause ist Effekt, nicht naturgemäße Ruhe oder dichterischer Rhythmus.[40])

Tiecks persönliche Haltung verändert sich auch dem Schauspieler gegenüber nicht; bezeichnendes Merkmal für seine Kritik ist auch hier die Selbsterklärung des eigenen Zustands, die Distanzierung zur Bezauberung, die am schärfsten gerade da eintritt, wo Gestalt und Wirkung des Schauspielers die stärksten Spuren hinterlassen haben, wie bei der George.[41]) Ebenso wie in einzelnen großen Schauspiel-Kritiken breitet Tieck in einzelnen Schauspieler-Analysen den Bereich seiner Anschauungen und Meinungen in vielfältiger Beziehung aus: an der George erkennt er törichte und willkürliche Vernichtung von Natur und Wahrheit und ihre ästhetischen und sprachlichen Folgeerscheinungen[42]); an Kemble trotz aller

---

[36]) K. Sch. III, S. 233.
[37]) K. Sch. III, S. 79.
[38]) K. Sch. III, S. 131.
[39]) K. Sch. III, S. 134.
[40]) K. Sch. III, S. 65.
[41]) K. Sch. IV, S. 63: „Und es ist gewiß, daß dieser merkwürdige Abend große Eindrücke für mein ganzes Leben zurückgelassen, daß ich etwas der Art noch niemals gesehen hatte, und daß die wunderbarsten Empfindungen und seltsamsten Überraschungen in meiner Seele abwechselten."
[42]) K. Sch. IV, S. 62 ff.

Größe der Persönlichkeit die Rezitationsmanier der Franzosen, unverhältnismäßige Akzente, willkürliche Pausen, effekthascherische Tempoveränderungen, Zerstörungen des dichterischen Gesamtzeitmaßes [43]); an Kean trotz aller mimischen Virtuosität, trotz aller Unerschöpflichkeit geistreicher Erfindungen und überraschender Tricks Unkraft der Imagination, Mangel an Einheit, Zerstückelung [44]); an Esslair lebendiges Theater, Spiel und Rede statt des deklamatorischen Hersagens und Herbetens, Wahrheit und Natur [45]): in summa sind die kritischen Begriffe, deren sich Tieck angesichts der schauspielerischen Gestalt und Gestaltung bedient hat, keine anderen als die in früheren Bezirken gewonnenen: Einheit und Spaltung, Ironie und Willkür, Notwendigkeit und Effekt, Wahrheit und Fälschung — Maßstäbe, die von ihm ebenso an das technische Detail als an die geistige Gesamtlinie gelegt worden sind.

---

[43]) K. Sch. IV, S. 317 ff. Tieck war zugegen, als Kemble sich als Coriolan von der Bühne verabschiedete; Anschaulichkeit und Ausdruck in seinem Bericht sind so lebhaft und journalistisch, daß man zum ersten Mal an Lichtenbergs zitierte Garrick-Rezensionen erinnert wird.

[44]) K. Sch. IV, S. 349 ff.

[45]) K. Sch. III, S. 63 ff.

9. Kapitel.

Das Publikum.

„Wenn diese Andeutungen, wie wir unser Theater wieder retten und erheben könnten, zu fernliegend, zu weit aussehend scheinen sollten, so gibt es auch ein näheres Mittel, das, wie man glauben möchte, mehr in unserer Gewalt steht: daß nämlich das, was dort gleichsam unvermerkt, aus Instinkt, Neugier und Lust am Scherz hergerichtet werden sollte, sogleich, von heut zu morgen mit Bewußtsein geschehe: ja sogar, wenn wir es recht scharf ins Auge fassen, ist es das einzige Mittel, und eine Hilfe, die, wenn sie einmal in Tätigkeit und Wirksamkeit gesetzt ist, uns niemals wieder verlassen kann — nämlich das Publikum selbst.“ [1]) Mit diesem neuen Motiv rundet Tieck seine kritischen Richtungen zum Kreis; Anlaß und Ende lagern sich um einen einzigen notwendigen Punkt: die Besserung der niedergekommenen deutschen Theaterverhältnisse. Um billig zu beurteilen, welche Bedeutung der Anrufung des Publikums durch Tieck zukommt, beachten wir, weshalb und von wo aus sie geschieht. Denn es handelt sich dabei nicht um das Ergebnis einer privaten Gelehrsamkeit, sondern um eine unmittelbare Anrede pro domo, für die sich der Mund der Presse als der weithin vernehmlichste und nachdrücklichste hergeben muß: unser Zitat findet sich in der Dresdener Morgenzeitung von 1827. Dieser Umstand und die eigentliche Substanz der Anrufung selbst: nach jahrelanger eigener Bemühung Berufung und Umschmeichelung eines äußeren und „näheren Mittels“, d. h. die doppelte Stellung dieser Anrede vor der Öffentlichkeit und innerhalb des kritischen Gesamtwerkes Tiecks, macht sie sachlich zweifelhaft und bedenkenswert. Dazu kommt die erschwerende Mehr-

[1]) K. Sch. IV, S. 172.

deutigkeit des Begriffes Publikum und die je nach der Auffassung wechselnde Wesenswirksamkeit, die man ihm zugestehen will; schließlich wiederum die über das gesamte Material zerstreuten Äußerungen, hinter denen die zweckbildenden Grundauffassungen erst aufzusuchen sind.

Nach Wesen und Zweck handelt es sich um zweierlei: 1. Um das Publikum als die jeweilige konkrete Masse der Zuschauer; 2. um das Publikum als Einheit aller durch das Theater befruchteten Volkskräfte.

Das erstere ist Zweck an sich und kooperative Kraft für alles, was den unmittelbaren Vorgang des Theaterspiels betrifft; das zweite (immer nach Tieck) vorausgesetzte Kultureinheit und Instanz für alles, was das Theater als Ganzes angeht.

Das erstere erfüllt seine Bedeutung durch Gegenwart und zusammenfassende Richtung auf ein Ziel: „den zu erwartenden Genuß", und letzthin: durch die Transfluenz seiner während des Genusses wach gewordenen Kräfte auf den Schauspieler: „In allem Genuß der Kunst muß unser Geist die Darstellung beleben und ergänzen; damit das Schauspiel ein wirkliches sei, muß die Imagination des Zuschauers zur Hälfte mitspielen." [2]) Durch die Gegenwart des Zuschauers wird die Existenz des Schauspielers möglich; durch imaginative Beteiligung des Zuschauers die Wirklichkeit des Schau-Spiels; beide Umstände beziehen sich auf ein Illusionsproblem, d. h. auf die Illusionsbereitschaft des Publikums. Eines wie das andere wird vom Begriff der Wahrheit regiert, also von der Tatsache, daß für das Theater die Gesetze der Kunstwirklichkeit, nicht der Lebenswirklichkeit gelten; ihnen soll sich auch das Publikum unterstellen. Stellt sich die Zuschauerschaft außerhalb dieser Gesetze, d. h. vermag sie weder autoimaginative noch transfluente Fähigkeiten mitzubringen, so erfolgt von der einen Seite her Zerstörung der illusionistischen Kunstabsicht, von der anderen Unterminierung einer für Möglichkeit und Wirkung des Schauspielers wichtigen Voraussetzung. Beides kann sich durch lässiges Verhalten oder durch aktive Ansprüche äußern... „Ich sprach oben von zu eigensinnigen Forderungen mancher Zuschauer. Es gibt solche, die man lieber ungereimte nennen sollte; z. B. die,

[2]) K. Sch. IV, S. 86.

welche jetzt durch ganz Deutschland ertönt, daß eine Schauspielerin, welche junge Rollen spielt, auch selbst jung, wenn irgend möglich, nicht älter als das Stück besagt, sein müsse. So möchte man also immer die Kinder, so wie sie entwöhnt werden, zu Liebhaberinnen bilden, damit in aller Kraft und notwendiger langer Übung eine 14jährige Julia uns bezauberte. Wenn sie aber auch 18 Jahre alt ist, und man vielleicht diese Änderung vergibt, der Darstellerin auch wohl noch ein paar Jahre in den Kauf gibt — was heißt denn dieses törichte Begehren? Der Zuschauer soll nicht ebenso wie Romeo in Julia verliebt werden; er soll die Kunst sehen und fühlen, das Gedicht empfinden und verstehen, nicht aber verlangen (was jetzt wohl allenthalben geschieht), daß die zufällige Persönlichkeit des weiblichen Wesens seiner eigenen Persönlichkeit zusage, daß er selbst gereizt werde, und er, statt des Zaubers der Poesie, in einen Taumel gerate, der eben nicht poetisch zu nennen ist.“ [3]) In Tiecks Darstellung verschärft sich also die illusionsfeindliche Tendenz bis zu nackten Ansprüchen auf Sinnenreiz, — Sinnenreiz, gerade das, als Anspruch an die Bühne und Wirkung von der Bühne, gehört, wie wir eingangs sahen, zu den hervorstechendsten Angriffsflächen, die Tieck zu kritischer Äußerung bestimmten. Damit ist einerseits, das Ganze der kritischen Betrachtung genommen, wiederum durch gleiche Anfangs- und Endpunkte ein Zusammenhang erwiesen, andererseits die von Tieck gesehene Möglichkeit einer Rettung durch das Publikum als in sich hinfällig widerlegt... das ist wichtiger, als vielerlei andere Zitate Tiecks, die sich knapper um das Publikum bekümmern, nach Übereinstimmung oder Widerspruch um das Thema zu ordnen.

Freilich könnte man an ein mögliches eklektisches Publikum denken, eine Gemeinschaft von „Besonnenen, Unterrichteten, Wohlmeinenden, Ernsteren, einen stillen Bund der Verständigen, das wahre Publikum, das seinen edlen Willen vernehmen ließe und sowohl das Theater bewache, daß nicht das Unsittliche geschehe... als auch die Direktion in guten Absichten unterstützte, die Kritik, wenn sie sich auf eine würdige Art hören läßt, prüfte und sich mit dieser und der waltenden Ordnung einigte, um so Stärke zu gewinnen und zu geben. Der echte Kritiker kann von einem gebildeten Pu-

[3]) K. Sch. III, S. 178 ff.

blikum lernen, das Publikum lernt von ihm, das spielende Theater erhebt und unterrichtet beide, wenn es irgend seinen Zweck erfüllt, muß aber gegenseitig die verständigen oder scharfen Einreden anhören und sich nach ihnen regulieren... Ein Publikum nun, was man wirklich so nennen muß, ist ehrwürdig und verdient ganz die Huldigung und zarte Scheu der Dichter wie Schauspieler.“ [4]) Was von einem eklektischen Publikum gedacht werden kann, kommt für uns nicht in Betracht; aber weshalb und von wo aus die Anrufung des Publikums geschieht, womit diese namenlose Umschmeichelung verantwortet, was erreicht oder als Bedeutung zugestanden wurde, das ist uns nun klar. Tieck spielte das Publikum gegen die Schauspieler aus und umgekehrt [5]), nicht gegen den Schauspieler an sich, sondern gegen einzelne Schauspieler in einem einzelnen Apparat, gegen „die gemeine Intrigue, die Kabale, die sich Beifall zu erschleichen sucht, gegen das Hetzen jener kleinen Geister und Friedensstörer“ [6]), die ihm offensichtlich zu schaffen machten, und nicht nur ihm, sondern auch der Direktion; er suchte für sich selbst, d. h. für seine kritischen Absichten, und für die Direktion, d. h. für die Intendanz des Dresdener Hoftheaters — dessen Dramaturg er war — nach einer breiteren und festen Basis. Diese persönlichen Verhältnisse Tiecks, d. h. seine Stellung zwischen einem konkreten Theater und einem konkreten Publikum auf dem unsicheren Boden der Intrigue, haben für uns minderes wissenschaftliches Interesse, eben nur dort, wo sie für kritische Resultate bezeichnend sind und die Sachlichkeit trüben.

Er ist um so mehr wahrscheinlich, daß dies im Falle des Publikums geschehen ist, als Tieck bei seiner Erörterung von einem Punkte ausging, der mit der Zugehörigkeit des Publikums zu einer einzelnen Bühne gar nichts zu tun hat: der Konzeption des Publikums als einer für das Ganze des Theaters vorausgesetzten Kultureinheit. „Fürsten und Päpste konnten die Architektur erwecken und den Sinn für das Große befördern, aber früher oder später gedieh die Baukunst nur, wenn Städte, Kommunen, Vornehme und Reiche bis zum

---

[4]) cf. K. Sch. IV, S. 174 ff.

[5]) Vergl.: „Tieck ... ihr eigentlicher Kompromißmann (scl. der Romantik)“, Gundolf, loc. cit., S. 324.

[6]) K. Sch. IV, S. 174 ff.

Bürger herab diese Liebe und Leidenschaft für die Baukunst teilten.“ [7]). Das stimmt nur solange, als man einzelne Zeitalter oder einzelne Nationalitäten oder einzelne Kunstgattungen vor Augen hat. Aber wenn man behauptet, daß „zwei Jahrhunderte nach der größten Kunstepoche, als es Bedürfnis geworden war, im Kleinen und Niedlichen das Poetische der Welt zusammengezogen in seiner Nähe zu haben, große Meister auch dieser Forderung entsprachen, und so in Musik, Baukunst, Skulptur und Poesie immer das gefördert und im Überfluß da war, was die Welt, das Publikum verlangte“ [8]) ... dann wird in Wahrheit einer wichtigen Differenz, die sich auf Kunstgattung und Nationalität bezieht, keineswegs annähernd entsprochen. Gesetzt den Fall, wenn wir alles Modische und Geschmäcklerische außer Betracht lassen, es treffe Tiecks Behauptung für alle Nationalitäten zu: auf Deutschland angewendet ist sie falsch. Gesetzt, sie gelte für alle Kunstgattungen: für deutsches Drama und deutsches Theater hat sie keine Berechtigung. Abgesehen davon, daß es in Deutschland seit der Reformation keine für die Kunst durch „Liebe und Leidenschaft“ begeisterte oder Voraussetzungen schaffende Kultureinheit gab, keine gesellschaftliche, geschweige denn eine volkhafte [9]): In Deutschland ist die Kluft zwischen Theater und Publikum nie im geringsten überbrückt worden. „Publikum und Theater, oder Masse und Apparat, wird eine lebendige Geschichte der Geistesbewegungen immer nur als negative oder passive Faktoren in Betracht ziehen dürfen, wenigstens in der deutschen Literatur. In ihr hat zwischen dem schöpferischen Geiste und dem Publikum — dem Bildungspöbel, den man mit einem grundverlogenen Schmeichelwort bei uns noch immer „das Volk“ nennt, obwohl es nichts Verschiedeneres gibt — stets ein geheimer oder offener Gegensatz gewaltet.“ „Es ist der Ruhm und der Fluch der großen deutschen Genien unseres klassischen Zeitalters, im Gegensatz zu den klassischen Literaturen anderer Völker, oder unserer eigenen Reformationsepoche, daß sie ihre Werte ausbilden, aus ihrem schöpferischen Erlebnis heraus, ohne

---

[7]) K. Sch. IV, S. 173.

[8]) K. Sch. IV, S. 173.

[9]) ... und, näher zu Tiecks Gedankengang: abgesehen auch davon, daß das Publikum als vorausgesetzte Kultureinheit das Urteilen als bewußt kritische Tätigkeit gar nicht kennt ...

fruchtbare Wechselwirkung mit dem aktuellen Zustand oder dem aktuellen Bedürfnis ihrer Nation... deutsches Publikum ist bestenfalls geschaffen worden, Großes hat es niemals schaffen helfen, es mußte zu allem gezwungen, behext oder überredet werden. So wie Racine von der französischen Gesellschaft, Sophokles von der Polis, selbst Shakespeare von der agonalen Luft seines elisabethanischen Englands, ist nie ein neuerer deutscher Autor von der aktuellen deutschen Umwelt im guten Sinne beeinflußt werden".[10]) Schließlich die Betrachtung des Publikums als eines Mittels, „daß sogleich von heut zu morgen mit Bewußtsein geschehe", was Ergebnis langer Entwicklung und schöpferischen Erlebnisses zu sein pflegt... das ist das Paradoxeste, was Tieck als Kritiker sich je geleistet hat.

[10]) Gundolf, loc. cit., S. 279 ff.

10. Kapitel.

Beschluß.

Tiecks kritisches Schicksal war der Kampf zwischen romantischer Tendenz und rationalem Erbteil in seiner eigenen Brust. Rationale Erbteile sind die Annäherungen an Solger, alle Bezugsetzungen der Kunst zu einer absoluten Ordnung außerhalb, alle Ordnungstendenzen innerhalb der Kunst oder des Kunstschaffens selbst, alle Typenbildungen, alle Bedeutungen, die dem Lehrbaren gegeben werden, schließlich alle Meinungen, die wie jene letzte in unserer Betrachtung seiner Begriffe vom Publikum dem kritischen Bewußtsein die Fähigkeiten des schöpferischen Genies und der Zeit zuerkennen. Romantische Anlagen sind Einfühlungsvermögen, Tendenz der absoluten Regellosigkeit, Widerwille gegen feste Anschauungen oder Meinungen oder Systematik, Begriffsfeindschaft, Mangel an konstruktivem Vermögen, das Zerfließende, Hemmungslose und Unplastische der Darstellung, Hingabe an das Erlebnis um seiner selbst willen, Liebe zum Spiel, Verzückung über die Magie des Theaters, Beeinflußbarkeit, schließlich die Neigung zu Anregung und Vermittelung (cf. Solger oder Kleist). Nur weil man das Rationale und Ordnende der Kritik gegen das Ungesetzliche, Unberechenbare, Willkürliche der Theaterstücke isoliert betont hat, konnte man zu einer so falschen Behauptung wie der von der absoluten Dualität Tiecks als Dramatiker und Dramaturg kommen; dabei verwischte man die Differenz zwischen Ergebnis und Tendenz: als Tendenzen sind beide Kräfte in der Kritik wirksam. Was erreicht worden ist, kann man von verschiedenen Standpunkten aus als Kompromiß oder als Synthese bezeichnen.

Bevor man sich zu endgültiger Wertung entschließt, hat man noch die zu sehr außer Acht gelassene, für jedes theater-

kritische Werk und jeden Kritiker maßgebende psychologische Frage der Anlässe, Anlagen und Antriebe zu entscheiden, die den Kritiker ursprünglich zum Theater führen, ursprünglich und unabhängig von jedesmaligen Zielen, Tendenzen und Ergebnissen: d. h. seine menschliche, existentielle Beziehung zum Theater, die sich als Beteiligung, als Zustand, als Haltung, oft als Ressentiment in seiner Kritik beweist; schließlich die von der kulturellen oder literarischen Umgebung nicht absolut bedingten, mehr schauspielerischen oder mehr denkerischen Begabungen und also auch Ansprüche und Stellungen, die für Wertung und Aufnahme innerhalb der Theatergeschichte geradezu am wichtigsten sind, jedesmal da zumeist, wo sich die Theatergeschichte objektiver Ausdruck einer geistigen Bewegung zu sein bemüht. Die Bezirke des reinen Geistes und die Bezirke des Theaters bilden ihre Spuren in der Brust des Kritikers nach zu vielerlei verschiedenen Richtungen, als daß die Theatergeschichte sich der psychologischen Erforschung begeben könnte, namentlich da, wo sie werten will. Dabei kommt man freilich mit einem Material, das sich allein als Kritik gibt, nicht aus — alles, was nur irgendwie für die Psyche bezeichnend ist, muß herbeigezogen werden; und daraus folgt, daß nur von der Überweisung an eine speziale Arbeit unter spezialen Gesichtspunkten die Rede sein kann. Für Tieck liegt als gegeben ungefähr folgendes vor: einerseits die angeborene schauspielerische Begabung und Verhaftung (in einem Zeitalter der Schauspielerei — age of cant, wie Lord Byron sagt); andererseits das Bedürfnis nach einem menschlichen, gesetzgebenden Halt, für den der Spiel-Trieb allein nicht genügt. Beides wäre ausführlich zu erweisen und in allen seinen Folgerungen für Leben und Werk Tiecks darzustellen.

Es handelt sich dabei, wie auch in unserer Arbeit, nicht um die Erledigung einer einzelnen Persönlichkeit nach einzelnen Gesichtspunkten, sondern um Vorarbeiten für die Gewinnung einer Methodik für die Geschichte der Theaterkritik: denn was nach einzelnen Ergebnissen und Tendenzen über einen einzelnen Kritiker wertend ausgesagt werden kann, hat nur relative Geltung. Bedeutung kann es allein empfangen innerhalb der Gesamtheit geschichtlicher Betrachtung, als der Betrachtung zusammenhängender, schöpferischer oder entlehnter, noch lebendig weiterwirkender oder abgestorbener

kritischer Kräfte, Tendenzen und Kategorien, eingeschlossen ihr Verhältnis zum Kulturganzen, eingeschlossen alle Fragen nach journalistischer oder technischer Deszendenz und Fähigkeit. Die genaueste Erforschung des einzelnen Kritikers, in unserem Falle Tiecks, kann nur Voraussetzung sein. Wer früher mit Werturteilen zusamt dem Anspruch auf Gültigkeit auftritt, ist voreilig.

Lebenslauf.

Ich bin am 11. August 1903 als erster Sohn des Hauptlehrers Ernst Weissert und seiner Ehefrau Emma geb. Hauck zu Mannheim geboren. Aus der Bürgerschule trat ich im September 1912 in das humanistische Karl-Friedrichs-Gymnasium meiner Vaterstadt über, das ich am 19. März 1921 mit dem Zeugnis der Reife verließ. In den beiden ersten auf die Reifeprüfung folgenden Semestern war ich an der Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg immatrikuliert, seit dem Sommersemester 1922 an der Ludwig-Maximilians-Universität zu München. Ich studierte im Hauptfach deutsche Philologie, in den Nebenfächern Philosophie, Kunstgeschichte und deren Grenzgebiete. 1924 verließ ich für kurze Zeit die Universität München zum Zwecke praktischer Arbeit als Dramaturg eines Theaters und oblag nach ihrer Unterbrechung wieder ausschließlich der Vorbereitung für das mündliche und schriftliche Examen.

Die Teilnahme an ihren Vorlesungen und Übungen gestatteten mir die Herren Professoren und Dozenten: in Heidelberg ... v. Boubnoff, Boucke, Gundolf, Jaspers, H. Maier, C. Neumann, Panzer, F. R. Schröder, v. Waldberg; in München... Baeumker, Becher, Borcherdt, Hauttmann, v. Kraus, Kutscher, A. L. Mayer, Matth. Meier, Muncker, Rose, Strich, Wölfflin. Allen genannten Herren bin ich sehr verpflichtet; besonderen Dank schulde ich Herrn Prof. Dr. A. Kutscher für Förderung und Anregung bei der vorliegenden Arbeit.

Roetherdruck G. m. b. H., Darmstadt.